

الأيقاع في الشعر العربي

من البيت إلى النفعيلة

مصطفى جمال الدين

سأعدت وزارة الثقافة والاعلام على نشره

سأعدت وزارة الثقافة والاعلام على نشره

zā' fi al-shi'r al-'Arabī /

الأيقاع في الشعر العربي

من البيت إلى النفعيلة

مُصطفى جمال الدين

شبكة كتب الشيعة



مطبعة النعمان - النجف الاشرف تلفون ١٠٩٧

shiabooks.net

رابطہ بدیل < mktba.net

طبع في مطبعة النعمان - ١٣٩٠ هـ
١٩٧٠ م

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

Near East

PJ

6171

J3

C.1

الفهرس

٨ - ١	المقدمة
١٤ - ٩	الايقاع في الشعر :
	ما هو الوزن ؟ الايقاع هو الفارق بين الشعر والنثر .
	كيف وزن الشعر ؟ *
١٧ - ١٥	مصطلحات عروضية
٢٤ - ١٨	الزحاف والعلة
٣٥ - ٢٥	الدوائر واثرها في تعقيد العروض :
	خطتنا لتدريس العروض *
٣٧ - ٣٦	الابحر وتفعيلاتها
٤٤ - ٣٨	بحر الكامل
٤٦ - ٤٥	التغيرات الطارئة على الكامل :
٤٨ - ٤٧	تمرينات على الكامل
٥٦ - ٤٩	بحر الرجز
٥٨ - ٥٧	تمرينات على الرجز
٦٣ - ٥٩	بحر الرمل
٦٥ - ٦٤	تمرينات الرمل
٦٩ - ٦٦	بحر المتقارب
٧٢ - ٧٠	تمرينات المتقارب
٧٤ - ٧٣	تدريب على ضبط الوزن
٧٦ - ٧٥	تمارين على الالوزان السابقة
٨٠ - ٧٧	بحر الوافر

٨٤ — ٨١	الھزج وافر مجزوء
٨٦ — ٨٥	من امثلة الوافر
٩١. — ٨٧	بحر السريع
٩٣ — ٩٢	امثلة على السريع
٩٥ — ٩٤	تدريب على الاوزان السابقة
٩٨ — ٩٦	بحر الطويل
١٠٠ — ٩٩	امثلة على الطويل
١٠٥ — ١٠١	بحر البسيط:
١٠٧ — ١٠٦	امثلة على البسيط
١٠٩ — ١٠٨	تمارين على الابحر السابقة
١١٨ — ١١٠	الخفيف والمقتضب :
١٢٠ — ١١٩	امثلة على الخفيف
١٢٢ — ١٢١	بحر المنسرح
١٢٤ — ١٢٣	امثلة على المنسرح
١٢٨ — ١٢٥	المديد المعتل
١٢٩	امثلة على المديد المعتل
١٣٠	المجتث
١٣٢ — ١٣١	امثلة على المجتث
١٣٤ — ١٣٣	تمارين على الابحر السابقة
١٣٦ — ١٣٥	بحر المضارع
١٤١ — ١٣٧	بحر المتدارك او الخبب
١٤٣ — ١٤٢	امثلة على المتدارك والخبب

- الزحافات والعلل ١٤٤ - ١٤٦
 أنواع التغيرات الشائعة ١٤٧ - ١٤٩
 شذوذ في أحكام الزحاف والعلة ١٥٠ - ١٥١

القسم الثاني

- الايقاع في التفعيلة : الشعر الحر ، البند ١٥٣
 عروض الشعر الحر ١٥٥ - ١٦٤
 بداية حركة الشعر الحر ، قصيدة (الكوليرا) ليست شعرا حرا ، جماعة إيلو والشعر الحر ، البند أقدم نماذج الشعر الحر ، خلاصة البحث *
 الايقاع في الشعر الحر ١٦٥ - ١٧٠
 الأبحر التي يكتب بها الشعر الحر ، أساس الايقاع في الشعر الحر *
 نماذج من أبحر الشعر الحر ١٧١ - ١٨٥
 الكامل ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، المتدارك والخبب الوافر والهزج ، السريع ، خلاصة عروض الشعر الحر *
 الشعر الحر والأبحر الممزوجة : ١٨٦ - ٢٠٠
 تمهيد ، السياب والأبحر الممزوجة ، أدونيس وعروض القصيدة ، الشعر المرسل ومحاولة أدونيس ، محاولة أبو حديد في الخفيف ، محاولة طه حسين في المديد *
 الشعر الحر والتوزين العددي ٢٠١ - ٢٠٤
 نازك الملائكة وعروض الشعر الحر ٢٠٥ - ٢٢٣
 تشكيلات القصيدة الحرة ، الوقد المجموع ، الزحاف ،

التشكيلات الخماسية ، مستعملان في ضرب الرجز ،

• خلاصة البحث .

٢٢٦ — ٢٢٤

عروض البند

• ما هو البند ، بحور البند .

٢٣٤ — ٢٢٧

بنود الهزج الصافي

• الزحاف والعلل الشائعة في البند الهزجي .

٢٣٧ — ٢٣٥

بنود الرمل الصافي

٢٥٤ — ٢٣٨

البنود الممزوجة :

نماذج من البنود الممزوجة ، اسباب امتزاج البند ،

التشابه بين بحري الرمل والهزج .

• نظرة القدماء لطبيعة البند الشعرية .

٢٥٦ — ٢٥٥

خلاصة عروض البند

٢٧١ — ٢٥٧

البند والشعر الحر :

خلاصة رأي نازك الملائكة ، البند لم يقتصر على

الهزج ، زيادة السبب الخفيف ، مناقشة الخطأ

المفترضة لعروض البند ، الخلط بين الاوزان في الشعر

الحر ، خلاصة البحث .

٢٧٦ — ٢٧٣

المراجع



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

أهمية دراسة العروض :

أنا واحد من أبناء هذا الجيل ، كتبت الشعر في فترة طويلة من عمري ، دون أن أعرف شيئاً عن طبيعة أوزانه وقوافيه ، وأغلب الظن أن شعراء جيلي كلهم مثلي ، في كتابة تجاربهم ، على السليقة ، — كما يقولون — .

ولكن الذي جعلني أدرك أهمية العروض ، فأنصرف لدراسته ، ليست وظيفتي كشاعر ، فكلكم يعرف أن الشعر العربي وجد قبل (الخليل) وأن (أبا العتاهية) حين حاكى ضربات (القصّار) بقوله :
للمنون دوائر يبدون صرفها
ثمّ يتقنيننا واحداً فواحداً

وقيل له : قد خرجت على العروض . قال أنا أكبر من العروض .
ولست أدعي أنني أنا الآخر أكبر من العروض ، ولكن الشاعر لا يكون شاعراً إلاّ وله من الحسّ الموسيقي ما يغنيه عن العروض .
اذن فليس الشعر هو الذي جعلني أدرك أهمية العروض بالنسبة لي أو لغيري من الشعراء ، وإنما هي مهمة (نقدية) خالصة .

والقصة تبدأ من بداية الحركة القوية التي طغت على صحفنا ومجلاتنا الادبية باسم (حركة الشعر الحر) في أوائل الخمسينات ، وما رافق هذه الحركة من تأييد مطلق من قبل الشباب ، يصل الى حد انكار قابلية اسلوبنا التقليدي على هضم مشاكلنا كأمة لها قيمها وأهدافها الجديدة ، والتعبير عن قضايا جيلنا المعاصر بصدق واخلاص .

ثم ما وافق هذه الحركة من قبل شيوخ الادب ، من انكارٍ لحق هذا اللون من الادب في أن يسمى نفسه (شعرا) . حتى قيل ان (العقّاد) - وهو مقرر لجنة الشعر في المجلس الاعلى للادب والفنون - كان يكتب على ملفات دواوين المتسابقين من شعراء الشباب هذه العبارة : (الى لجنة النشر للاختصاص) .

وكنت أجدني - وانا اتابع هذه الحركة ، وأقرأ كثيرًا من تجاربها - مسوقًا للاعتراف بان في هذه النماذج نوعا من (الايقاع) لا يوجد في النشر ، هو أشبه بايقاع ما كنا نحفظه من نماذج (البند) .

ولكن السؤال طرح نفسه عليّ : وهل البند شعر هو الآخر ؟؟ .
وحين قدّر لي أن أشارك في مرسوم (المجمع الثقافي لمنتدى النشر) سنة ١٩٥٥ م بمحاضرة عن (الشعر الحر : تاريخه وتطوره) وتعرضت فيها لهذه العلاقة بين البند والشعر الحر ، كان لا بد لي من أن أعرف شيئًا عن (العروض) و (الضرب) و (البحر) وتفعيلاته ، لأعرف كيف أكتب لأثحتي وانا (أرفع) لاثبت نسب وليدٍ انكره جل قضاة المحكمة ، مع ما يروونه فيه من صفاتٍ وسماتٍ تشدّه بأبيه .
وكانت هذه بداية تعرفي على هذا الفن ، ولا أكنم اني حين عرفته ، أنكرت من نفسي مواقف سابقة لم يكن اعتمادي فيها على غير الذوق

والحسن الموسيقي ، لذلك صححت كثيرا من الاحكام التي كنت أرسلها
أثناء محاوراتنا الادبية حول هذا اللون من الادب أو ذاك .

وأدركت ان معاصرة الاديب ، لقضايا الادب في جيله ، تبقى ناقصة
اذا لم يعرف شيئا عن هذا الفن الذي أهمله شعراؤنا ونقادنا اليوم .
فأنت ، اذ لا تعرف شيئا عن العروض ، وتقرأ عن رجل مثل العقاد
أنه كان يعتبر (الشعر الحر) ثرا ، مع ما تحسه فيه من موسيقى الشعر
تكون ظالما لادبك أو ذوقك ، اذا عارضته أو أيده .

ولا أريد ان أقرر هنا ، ان كل من يعرف العروض يصل الى خطأ
رأي العقاد أو صوابه ، بل ان الشيء الذي أدعيه : انه يستطيع أن
يفهم ما يقوله العقاد ومشاركوه في معارضتهم لهذه الحركة ، وان يفهم
ما يقوله دعاتها وانصارها ، وله بعد ذلك ، ان يضع قدمه مع الفريق
الذي تقوى حجته في نفسه ، على أرض لا يجهل من طبيعتها شيئا .

إيقاع البيت ... وإيقاع التفعيلة :

حين أسندت اليّ (كلية الفقه) تدريس مادة العروض على طلاب
السنة الثالثة ، لم أعتد على كتاب من كتب العروض المعروفة ، فبدأت
أكتب في عروض الخليل ، واجمع ما تفرق لدي من بحوث في الشعر
الحر والبند ، حتى تجمعت لدي خلال هذه السنوات الست هذه
المجموعة من المحاضرات ، وقد اطلقت عليها اسم (الإيقاع في الشعر
العربي : من البيت الى التفعيلة) لاني رأيت أن شعرنا العربي بشكله
القديم والحديث يعتمد على (الإيقاع) وهو : مجموعة أصوات متشابهة
تنشأ ، في الشعر خاصة ، من المقاطع الصوتية للكلمات ، بما فيها من
حروف متحركة وساكنة .

فأساس الایقاع في الشكل التقليدي هو مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت ، أي أن القصيدة تتألف من أبيات يحتوي كل بيت منها على مجموعة من المقاطع هي نفس مقاطع الايات الاخرى عددا وترتيا فاذا كان البيت الاول منها يتألف من ثلاثين حرفا ، متحركا وساكنًا ، مرتبة بنسبة متحركين فساكن - مثلاً - فيجب أن تكون كل أبيات القصيدة بهذا العدد وهذا الترتيب لتضمن فيها وحدة الایقاع في البيت .

اما الشكل الحديث فان اساس الایقاع فيه مجموعة المقاطع الصوتية لكل (تفعيلة) أي أن القصيدة تتألف من أشطر مختلفة الطول تتكرر فيها تفعيلة واحدة متشابهة من أول القصيدة الى آخرها ، فاذا كانت التفعيلة الاولى من القصيدة تحتوي خمسة متحركات وساكنين مرتبة على شكل متحركين فساكن ثم ثلاث متحركات فساكن ، فيجب أن تتكرر هذه المجموعة الصغيرة من الحروف ، عددا وترتيا ، من أول القصيدة الى آخرها لتضمن بذلك وحدة ايقاعية أخرى اصغر من السابقة . من أجل ذلك قسمت الكتاب الى قسمين أساسيين :

١ - (الایقاع في البيت) وادخلت فيه عروض الخليل لانه يحتوي كل ما يمت للشكل التقليدي من أنماط ايقاعية ، بما في ذلك من تغيير ثابت كالعلة أو غير ثابت كالزحاف .

٢ - (الایقاع في التفعيلة) وادخلت فيه كل شعر يكون اساس الایقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهو (الشعر الحر) و (البند) بما فيهما من أنماط وتغييرات ثابتة أو غير ثابتة .

منهجية وعرض :

من أهم الاسباب التي جعلت طلاب الادب ينصرفون عن دراسة العروض ، هو صعوبة هذا الفن ، وتعقيدته ، وكثرة مصطلحاته ، ولم يحاول احد من المؤلفين المتأخرين — عدا الدكتور ابراهيم انيس — ان يسعى لتبسيطه وتيسيره اسوة بالمحاولات الاخرى لتيسير النحو والصرف والبلاغة .

ولا أزعم أنني حاولت تيسير هذا الفن ، ولكنني سلكت منهجا يخالف ما اعتاده المؤلفون ، وينفذي بطبيعته الى تيسيره .
يقوم هذا المنهج على واقع الشعر العربي ، لا واقع العروض العربي .
ولذلك لم اختر واحدا من الكتب العروضية السابقة ، لانها في تقديري لا تصلح لتدريس هذا الفن لما فيها من صعوبة وعدم جدوى .
وأنا الخص ذلك في النقاط التالية :

١ — ان كتب العروض نهجت في عرض المادة منهج (الدوائر الخمس) وهذه الدوائر تفترض للبحر شكلا معيناً يختلف عن شكله الخارجي ، ولأجل الجمع بين الشكلين افترض العروضيون دخول علل وزحافات وهمية ، اثقلت هذا الفن بمصطلحات ، لاضرورة لها أصلا .
ولكنني حين تتبع واقع شعرنا العربي ، وما يدخل على ابصره من تغييرات وجدتها جميعا ألا تزيد على ستة زحافات وست علل ، بعد أن كان العروضيون يذكرون ثلاثين زحافا وعلة تقريبا .

٢ — ان هذه الكتب حاولت ان تجمع اكبر عدد ممكن من أنواع

الابحر الستة عشر ، فذكر بعضها خمسة وسبعين نوعا ، وتجاوز بعضها بالدوائر ثمانية عشر دائرة وبالاانواع أكثر من مائة (١) .

ولكنك اذا رجعت الى واقع شعرنا وجدت ان اكثر هذه الانواع اما مفترض الوقوع ، وقد نظم العروضيون امثله ، واما واقع بصورة البيت او البيتين .

لذلك فاني اعتمدت على الانواع الشائعة في شعرنا العربي قديما وحديثا فوجدتها لا تتجاوز الست واربعين نوعا ، فيها ستة أنواع غير شائعة ولكنها موجودة حتى الآن في شعرنا الحديث ، على قلة ، لذلك ذكرتها في آخر المنهج . اما باقي الانواع التي يذكرها العروضيون ، ولم أجد لها شواهد في الشعر المتداول ، فلم اعتبرها اساسية ، ولذلك ذكرتها في هامش الكتاب مع ما يذكر لها عادة من أمثلة .

وترجع هذه الانواع الاساسية الى أربعة عشر بحرا ، لأنني وجدت ان بحر الهزج راجع في الواقع الى الواو المصوب ، وبحر المقتضب راجع الى الخفيف المجزوء ، لاسباب ذكرتها في موضعها .

وقد فضلت ان ارتب هذه الابحر ، لاحسب وجودها في الدوائر بل حسب ما قدرت انه أسهل للتعلم ، لذلك بدأت بالابحر الصافية ، التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة ، ولم أبدأ - كما بدأ غيري - بالطويل والمديد والبسيط ، لان الابحر الصافية أسهل في تعلم التقطيع من الابحر المزوجة .

٣ - ان شواهد هذه الكتب تكاد تكون واحدة ، لما تقدم من أن مؤلفيها أرادوا استيعاب الانواع ، واكثرها وهي أو قليل الورد

(١) انظر بدائع العروض لميخائيل خليل الله ويردي

فأخذ المتأخر منهم شواهد المتقدم ، ولم أجد - إلا في القليل من هذه الكتب - من استشهد ، حتى في البحر الشائعة ، بشعر المعاصرين ، لذلك حاولت ان تكون الشواهد والامثلة والتماثيل من شعرنا المعاصر أو من الشعر العربي القديم الشائع في كتب النصوص او المطالعة أو النقد الادبي ، وتجنبته جمود العروضيين على شواهد بعينها ، لاني اكتب لجيل يريد ان يتعرف على موسيقى شعره الذي يقرأ ، لذلك وفرت له من الامثلة ما يريد مطبقا بعضها وتاركا اكثرها لتطبيقه .

٤ - ان اكثر مؤلفي هذه الكتب من المتأخرين صرفوا مبلغا من جهدهم لعروض انواع من الشعر الشعبي البغدادي كا (لكان و كان) و (انقوما) و (الدوييت) وأمثال ذلك ، وهي أنواع جاءت في فترة مظلمة ، ثم ماتت غير مأسوف عليها وليست تمر على قارئ الشعر العربي اليوم بصورة مطلقة . في حين انهم اهتموا عروض (البند) وقد نشأ في أدبنا العراقي منذ ثلاثة قرون ولا يزال بعض المعاصرين يكتبون به ، ومثل (الشعر الحر) وهو اكثر ما يقرؤه الناس في صحف اليوم ومجلاته . وبعض الذين تعرضوا منهم لهذين النوعين ، لم يعطوا من انفسهم ما يكفي لدراسة عروضهما ، بل اعتمدوا على ما قيل فيه من دون تثبيت وتمحيص ، واكثر ما قيل عنه خطأ .

لذلك فقد درست عروضهما بقسم خاص من هذا الكتاب ، ولا ادعي انني وفقت فيه ، ولكني اعطيت من نصبي الصبر الطويل على تتبع نماذجهما ، وقراءة كل ما تيسر مما كتب عنهما ، وحاولت جهد المستطاع ان تكون هذه القواعد سليمة .

٥ - اني اتبعت سواءً في (التقطيع) أم في فهم الاساس الاليقائي

طريقة المقاطع الصوتية ، المزدوجة والمنفردة ، وإعطيت رمزاً لكل منهما
— على اني لم أهمل مقاطع الخليل من الاسباب والاوزاد — ولكني
قدرت ، نتيجة تجربة تعليمية ، ان طريقة المقاطع — عند علماء الاصوات
اللغوية — اكثر تفهيماً للطالب من الطريقة القديمة وقد جمعت بينهما غالباً .

وبعد : فأرجو ان يعذرني اخواني الشعراء — خصوصاً أصحاب
الشكل الحديث — اذا كنت (قطعت) أوصال قصائدهم أحياناً ، أو
أخذت منها ما لا يريدون ، أو لم أتسلسل فيما استشهدت به منها ،
أو الذين لم استشهد لهم مطلقاً ، فكل ذلك جاء لظروف فنية خالصة
وهم بعد ذلك ، يعلمون طبيعة هذا الكتاب وانه ليس في النقد الادبي ،
أو تاريخ الادب الحديث .

وكل ما أرجوه اني اعطيت فكرة واضحة عن الايقاع في شعرنا
العربي ، سواء في البيت أم في التفعيلة .
والله من وراء القصد .

النجف الاشرف

مصطفى جمال الدين

في ١٥ / ٤ / ١٩٧٠

اِقْسَمُ الْاَوَّلِ

الْاَيْقَاعُ فِي الْبَيْتِ

الايقاع في الشعر

ما هو الوزن ؟

حين تكون لدينا كمية من المادة ، نريد ان نعرف وزنها ، لابد ان نضعها في كفة ميزان ، ونقابلها في الكفة الاخرى بثقل آخر ، معروف الوزن ، يكون معادلاً لها .

كذلك حين نريد ان نعرف وزن (كلمة) ما ، غريبة على السمع ، لابد ان يكون لنا ميزان أيضاً ، ولكنه من نوع آخر ، نضع الكلمة في كفة منه ، ونقابلها في الكفة الاخرى بكلمة معروفة الوزن ، أو رمز يساويها حركةً وسكوناً . فنقول ، مثلاً : (ذؤابة وزان فعالة) بضم الفاء . و (أذال اذالة) على وزن (أقام إقامة) وهكذا .

لذلك فكل كلمة تتلفظ بها لابد وان يكون لها وزن ، وكل كلام — سواء أكان شطراً من بيت ام جملةً تامة الفائدة — لابد وان يكون له وزن . ذلك لاننا كما نقول : (دَرَسَ) تساوي (فَعَلَ) بالفتح ، و (دَرَسَ) بالتنوين تساوي (فَعِلَن) ، كذلك نقول : (حفظ التلميذ الدرس) تساوي (فَعِلَن مفعولن فَعِلَ) .

اذن فلماذا كان الشعر موزوناً ولم يكن النثر كذلك ؟ !

وهو سؤال وجيه ، سنعرف الاجابة عليه مما يلي :

الايقاع هو الفارق بين الشعر والنثر :

فالشعر كالنثر ، من حيث إن كلاهما يمكن ان يوزن ، الا ان الفرق بينهما ان الشعر نظم على أساس (الايقاع) في الموسيقى ، فكما يكون الايقاع في الموسيقى : (جماعة نقرات تتخللها ازمنة محدودة المقادير ، على نسب و اوضاع مخصوصة ، ويكون لها أدوار متساوية) كذلك الشعر فهو : (كلام يستغرق التلفظ به مدداً من الزمن متساوية الكمية) .

ولنأخذ مثلاً على ذلك تفعيلة الخبب (فعِلن) — محرّكة او ساكنة — ولنفرض ان التلفظ بها يستغرق مدة زمنية تساوي (ثانية) واحدة ، فاذا كان الشطر من الخبب يتألف من اربع تفعيلات ، فيجب ان يستغرق زمن التلفظ به ، اربع ثواني ، وهكذا كل شطر آخر من الخبب ، فينتظم الايقاع في البحر على أساس تساوي المدد الزمنية التي يستغرقها التلفظ بكل شطر من أشطره .

وليس مثل هذا التساوي في جُمْل النثر او تفعيلاته . ولنأخذ
المثالين التاليين :

آ — لنزن قوله تعالى : (بسم الله الرحمن الرحيم — الحمد لله رب العالمين — الرحمن الرحيم) فان الآية الاولى تساوي : (فعِلن فعِلن فعِلن فاعِلان) بينما تساوي الثانية (فعِلن فعولن فعولن فاعِلان) . وتساوي الثالثة : (فعِلن فعِلن فعولن) فلم تتساو المدد الزمنية ، لا في نفس التفعيلات ، ولا في جملة الأَشْطُر .

ب - اما اذا أردنا ان نزن قول الشاعر :

كرة قذفت بصوا لجةٍ قتلة قققها رجلٌ رجل
فسوف نجد ان التفعيلة (فعِلن) المحركة ، قد تكررت في كل
شطرٍ اربع مرات ، دون ان يعتريها نقص في العدد ، أو تغيير في الشكل .
لذلك فنحن نقول عن كل كلام توازنت اجزأؤه ، بحيث قابل
بعضها بعضاً ، حركة وسكوناً ، وتساوت فقراته في وحدة نغمية مطردة : (انه
شعر) ^(١) وكل كلام لا يتوفر هذا التوازن بين اجزأئه او فقراته :
انه نثر .

كيف نزن الشعر ؟ :

عرفنا مما تقدم ان الكلام - شعرا ونثراً - لابد وان يكون له
وزن ، وان ما يمتاز به الشعر عن النثر هو الوحدة الایقاعية الموجودة
فيه دون النثر ، بقي ان نعرف ان هذه الوحدة الایقاعية تختلف من بحر
الى آخر ، وقد دأب العروضيون على ان يرمزوا لهذه الوحدات النغمية
بكلمات لا معنى لها أكثر من الدلالة على مواضع الحركة والسكون ،
وسموها (تفعيلات) وهي ثمانية :

تفعيلتان خماسيتان : فعولن ، فاعلن

وست تفعيلات سباعية : فاعلاتن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، متفعاعلن ،

مستفعلن ، مفعولات * .

(١) هذا الكلام عن أصل الوزن في الشعر ، والا فهناك ابحر لاتساوى
تفعيلاتها ، بل تكون الوحدة الموسيقية فيها مؤلفة من تفعيلتين كالطويل
والبسيط مثلا ، كذلك فان هناك قصائد لا تتساوى اشطرها في عدد
التفعيلات ، كبعض الموشحات وكالبند والشعر الحر مما يأتي تفصيله .

وهذه التفعيلات الثمانية — بما جدد على بعضها من تغيير — كما يأتي تفصيله — هي رموز كل ما اكتشف من اوزان الشعر العربي ، وهي بعد ليست سوى معايير توزن بها كلمات البيت ، من حيث المدد الزمنية التي يستغرقها التلفظ بها .

فاذا أردنا ان نزن البيت فيجب ان نخطو الخطوات التالية :

١ — ان نكتب البيت (كتابة عروضية) وهي تختلف عن الكتابة الاملائية في انها تعتمد على النطق فقط — أي ان ما ينطق به يكتب وما لا ينطق لا يكتب — وكمثل لذلك :

آ — الحرف المشدد يكتب حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك
ف (سدّ) تصبح :

(سدّد) ورقّ تكتب (رقق) .

ب — التنوين يكتب نونا اعتيادية فمثل (محمد " رجل " عظيم)
تكتب : (محممدن رجلن عظيمن) .

ج — الألف التي تنطق ولا تكتب املاءً ، تكتب الفاء مثل : . .
هاذا الرحمان .

د — الألف التي لا تنطق ولكنها تكتب بالأملاء ، لا تكتب اصلاً
مثل الف الجماعة (قالوا) والغات الوصل من : (ابن . . . واسم . .
وانظر . . . واستقام) وغيرها .

هـ — ضمير (الهاء) المتحرك اذا كان ما قبله متحركاً ، تشبع حركته الى حرف من نوعها ، فيكتب (واوا) في مثل (له . . . لهو)
وياء في مثل (به . . . بهي) . وكذلك ميم الجمع المتحركة مثل (همو) .
و — كل القوافي المتحركة تشبع حركتها الى حرف من نوع الحركة ،

فالضمة الى واو ، والكسرة الى ياء ، والفتحة الى الف .

ز - تحذف ياء المنقوص والـف المقصور - اذا لم يكونا منونين -
وكذلك الالف من (الى) والياء من (في) عندما يليها ساكن مثل
(في البيت . الى المدرسة) فنكتبها : (فلييت . الى المدرسة) .
٢ - اذا عرفنا ان الوحدة الـاقاعية لوزن (الكامل) مثلاً هي
(متفاعـلن) تتكرر ست مرات في كل بيت فيجب علينا ان نقطع البيت من
الكامل الى ست وحدات ، تتساوى كل وحدة منها مع كلمة (متفاعـلن)
- حركةً وسكوناً - اي ان الحرف المتحرك يقابل المتحرك والساكن
يقابل الساكن ، واذا نقصت الكلمة عن الوحدة الـاقاعية اكملناها من
الكلمة التي تليها .

٣ - قد يصعب علينا - ونحن نبدأ عملية التقطيع - ان تقابل بين
الوحدة الـاقاعية (التفعيلة) وبين ما يساويها من كلمات البيت ، لذلك
فستتبع طريقة المقاطع الصوتية عند الغريبين فهي تحدد المقاطع بصورة
اسهل ، ذلك اننا نرمز للحرف المتحرك الذي لا يليه ساكن بالرمز
(ن) ويسمونه (مقطعاً منفرداً) وللحرف المتحرك الذي يليه ساكن
(-) ويسمونهما معاً (مقطعاً مزدوجاً) فتكون كلمة (متفاعـلن) هكذا
(ن - ن - ن -) وكلمة (فعولن) (ن - -) وفاعلن (- ن -) .
وخلاصة ما مضى انه لتقطيع البيت من الكامل مثلاً يجب ان نسلـك
الخطوات التالية :

أ - نكتبه كتابة عروضية .

ب - فقطعه بالرموز (ن) للمقطع المنفرد و (-) للمقطع المزدوج .
ج - نفصله الى ست وحدات تقابل كل منها كلمة (متفاعـلن)

ونجعل بينها خطوطاً عمودية ولايضاح ذلك نأخذ البيت التالي :

وإذا صحوت فما اقصر عن ندى وكما علمتِ شمالي وتكرمي
فنكتبه كتابةً عروضية ، ثم نقطعه بالرموز المنفردة والمزدوجة ،
ثم نقصله الى وحدات :

وإذا صحوا ت فمأقصد صر عن فدن

— ۛ — ۛۛ — ۛ — ۛۛ — ۛ — ۛۛ

متفاعلين متفاعلين متفاعلين

و کما علمه متشاملی و تکریمی

—U—UU —U—UU —U—UU

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

مصطلحات عروضية

هناك مصطلحات في علم العروض لابد من معرفتها لدارس هذا العلم ، لأنها ستمر عليه كثيراً في أثناء دراسته ويكتفى بالإشارة إليها .
من هذه المصطلحات :

١ - البيت من الشعر يتألف من (شطرين) يسمى الأول (صدرًا) والثاني (عجزًا) . وكلاهما - الصدر والعجز - يتألف من تفعيلات تسمى (اجزاء) بعضها ثلاث تفعيلات وبعضها أكثر أو أقل ، فتسمى آخر تفعيلات الصدر (العروض) وآخر تفعيلات العجز (الضرب) والباقي (الحشو) . فوزن الكامل كما قلنا ست اجزاء هي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن
حشـو عروـض حشـو ضـرب

٢ - (المجزوء) هو البيت الذي يحذف منه آخر جزءٍ من الصدر وآخر جزء من العجز ، و (المشطور) هو الذي حذف نصف أجزاءه ، و (المنهوك) هو الذي حذف ثلثاه .

٣ - تتألف التفعيلات الثمانية من مقاطع صوتية هي : سبب ، ووتد ، وفاصلة ، وكل منها ينقسم الى قسمين :

أ - فالسبب حرفان وهو قسمان :

١ - سبب خفيف : اذا كان الاول متحركا والثاني ساكناً مثل :

قد ، لم ، لن .

٢ - سبب ثقيل : اذا كان كل منهما متحركاً مثل : بك ، لك .

ب - والوتد ثلاثة أحرف وهو قسمان :

١ - و تد مجموع - حرفان متحركان بعدهما ساكن - مثل :

نعم ، على .

٢ - و تد مفروق - حرفان متحركان بينهما ساكن - مثل :

قام ، عاد .

ج - والفاصلة قسمان :

١ - فاصلة صغرى - ثلاث متحركات يليها ساكن - مثل :

ذهب ، سكنو .

٢ - فاصلة كبرى - اربع متحركات يليها ساكن - مثل :

قتلهم ، شجرتن .

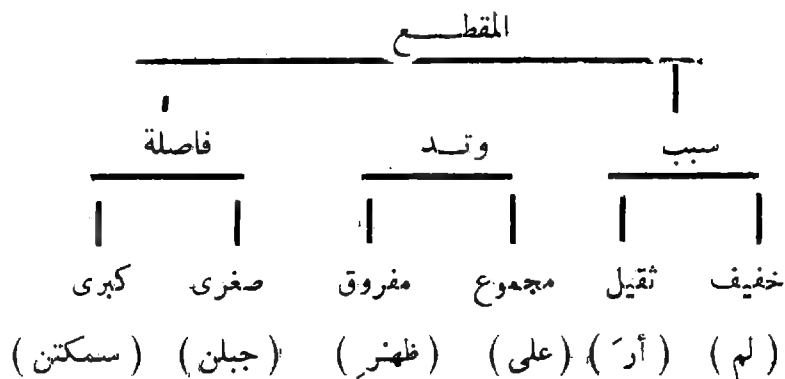
وتجمع هذه المقاطع الجملة التالية : (لم أر على ظهر جبل سمكة)

ملاحظة :

بعض العروض لا يذكرون الفاصلتين - وهم على حق - لان

الصغرى مركبة من سببين : ثقيل وخفيف والكبرى من سبب ثقيل

ووتد مجموع .



٤ - تتألف التفعيلات الثمانية من هذه الاسباب والاولاد ،
فالتفعيلة :

فعلون وتد مجموع (فعو) + سبب خفيف (لن)

فاعلن سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علن)

متفاعلن سبب ثقيل (مت) + سبب خفيف (فنا) + وتد

مجموع (علن)

مفاعلتن وتد مجموع (مفا) + سبب ثقيل (كعل) + سبب

خفيف (تن)

مفاعيلن وتد مجموع (مفا) + سبب خفيف (عي) + سبب

خفيف (لن)

فاعلاتن سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (علا) + سبب

خفيف (تن)

مستفعلن سبب خفيف (مس) + سبب خفيف (تف) + وتد

مجموع (علن)

مفعولات* سبب خفيف (مف) + سبب خفيف (عو) + وتد

مفروق (لات*)

الزحاف والعلة

قلت ان البيت يتألف من اجزاء هي (تفعيلاته) ويجب في تقطيعه ان نساوي بين التفعيلة ، وبين الوحدات النغمية التي تقسم البيت اليها ، من ناحية الحركة والسكون .

والملاحظ هنا ان البيت ، عند تقطيعه ، قد تستوفي اجزائه ، كل ما في التفعيلة من حركة وسكون واقد ينقص أحيانا أو يزيد، فإذا كان البيت من الكامل التام يجب ان يكون فيه ثلاثون حرفا متحركا ، واثنى عشر ساكنا مجزأة على ست تفعيلات كل منها يحتوي على خمسة متحركات وساكنين، او يحتوي في التقطيع العربي على ثلاثين مقطعا منها ثمانية عشر مقطعا مفردا واثنى عشر مقطعا مزدوجا ، وقد يحدث أحيانا ان ينقص هذا العدد من مقاطع الكامل التغير طرأ على البيت يسمى (زحافا) مرة (و (علة) مرة أخرى .

فمن أمثلة الزحاف هذان البيتان للبحثري :

فمجدل وممرل وموتد ومضرّج ومضّمخ ومخضّب

سلبوا واشرقت الدماء عليهم محمرة فكأنهم لم يسلبوا

فاننا اذا قطعناهما نجد في حركات البيت الثاني قصفا عن سابقه

فالبيت الاول تام العدد :

فمجدد لن وممملن وموسدن

ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومضررجن ومضممجن ومخضضبو

ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

اما البيت الثاني فينقص عن سابقه بمقطعين .

سلبو واـ رقت ددما ء عليهمو

ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

محررتن فكأنهم لم يسلبو

ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والنقص حدث في التفعيلتين الرابعة والسادسة وسبب ذلك ان

الحرف الثاني في التفعيلة (متفاعلن) الذي كان متحركاً أصبح ساكناً

في الجزئين الرابع والسادس ^(١) . وافت اذا تأملت التفعيلة (متفاعلن)

وجدتها مؤلفة من سبب ثقيل هو (مت) وسبب خفيف (فا) ووجدت

مجموع (علن) ، وان التغيير الذي طرأ عليها هنا وقع في الحرف الثاني

من السبب الثقيل فأنتقصه حركة ، وهذا النقص هو ما يسمى با (لزحاف) .

وبملاحظة موضع التغيير ونوعه نستنتج ما يلي :

(١) في هذه الحالة تقلب التفعيلة (متفاعلن) ساكنة التاء الى (مستفعلن)

لأنها تساويها في موضع الحركة والسكون ولثلا يقع الاختلاف بين الزاحفة والصحيحة .

١ - ان هذا التغيير كان نقصاً لا زيادة .

٢ - انه وقع في الحرف الثاني من السبب .

٣ - انه طرأ على تفعيلتين واحدة في (حشو) البيت هي الرابعة ،

وواحدة في (ضربه) هي السادسة .

٤ - انه حدث في البيت الثاني ولم يحدث في سابقه من نفس

القصيدة .

ملاحظة :

كما يدخل الزحاف على الحرف الثاني المتحرك فيزيل حركته ،
كذلك يدخل على الثاني من السبب الخفيف فيحذف الساكن ، ونادراً
جداً يحذف الثاني المتحرك . من أجل ذلك نستطيع ان نعرّف الزحاف
بما يلي :

(تغيير يلحق ثواني الاسباب ، فقط بحذف الساكن ، أو اسكان
المتحرك أو حذفه ، وهو يدخل اجزاء البيت كلها - حشوا وعروضا
وضرباً - ولكنه لا يلزم) أي اذا دخل في بيت لا يلزم دخوله في الأبيات
الآخرى .

اما العلة : فقبل تعرفنا عليها يجب ان نقطع الامثلة التالية من
الكامل أيضاً لنشاهد ما طرأ عليها من تغيير . يقول الشريف الرضي في
رثاء الصابي :

من للبلاغة والفصاحة ان همى ذاك الغمام وعبّ ذاك الوادي
من للملوك يحزّ في اعناقها بظبا ، من القول البليغ ، حداد
فاذا قطعنا البيت الاول وجدناه قد نقص عن الكامل التام بأربعة

مقاطع :

من للبلا غة ولفصا حة ان همي

— — — — — — — — —

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ذا كل غما م وعيب ذا كل وادي

— — — — — — — — —

متفاعلن متفاعلن متفاعل°

ومواضع التغيير فيه هي التفعيلات : الاولى ، والرابعة ، والسادسة ، وبملاحظة اشكال التغيير فيها نجد ان بعض هذا التغيير في الحرف الثاني من السبب الثقيل ، وهو نفس التغيير الذي مرّ علينا سابقا وسميناه (زحافا) وهو ما حدث في التفعيلات الثلاثة جميعا — وبعض هذا التغيير حدث في الوجد المجموع وهو (علن) فقد حذف الحرف الساكن منه (النون) ثم سكن الحرف السابق له (اللام) فاصبحت (عل°) ، وهذا التغيير لا يمكن ان نسميه (زحافا) لاننا حصرنا دخول الزحاف على الحرف الثاني من السبب ، وقد دخل هذا التغيير على الوجد ، اذن فهو علة وليس زحافا .

واذا قطعنا البيت الآخر وجدناه ينقص اربعة مقاطع أيضا :

من للملو ك يحز في اعناقها

— — — — — — — — —

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

بظن من ل قو للبلي غ حدادي

— — — — — — — — —

متفاعلن متفاعلن متفاعل°

ولكن مواضع هذا التغيير اختلفت عن سابقتها فقد حدثت في اربعة تفعيلات : الاولى والثالثة والخامسة ، والسادسة ، حصل في الثلاثة الاولى نفس التغيير السابق (الزحاف) ، وحصل التغيير الرابع (العلة) في نفس الموضع من البيت السابق ، وهكذا اذا قرأت القصيدة كلها وجدت هذا التغيير الاخير - وهو حذف ساكن الوند المجموع واسكان ما قبله - قد حصل في كل ابياتها ، وبفهم الموضع .

وباعتبار اننا اعتدنا على تقطيع الكامل فلنأخذ نوعا ثانيا منه هو (المجزوء) - والمجزوء ما حذف جزء من صدره وجزء من عجزه - فيكون البيت من الكامل المجزوء مؤلفاً من تكرار (متفاعلن) اربع مرات ، أي انه يتألف في العادة من ثمانية وعشرين حرفا منها ثمانية حروف ساكنة والباقي متحركة ، وبالتقطيع الغربي يتألف من عشرين مقطعا ، اثني عشر مفردة وثمانية مزدوجة ، فاذا أخذنا قول الشاعر :

ولقد شربت من المدامة بالكبير وبالصغير

فاذا سكرت فاني رب الخورنق والسدير

وإذا صحت افاننى رب الشويهة والبعير

فإذا قطعنا منها ييتين فسجد فيهما التغيير التالي :

١- ولقد شرب ت من لمة ملكي ر وبصفي ري

— — ۛ — ۛۛ — ۛ — ۛۛ — ۛ — ۛۛ — ۛ — ۛۛ

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن لن

۲ - فاذا سكر ته فانتسى ربب لخور نق وسسدي ري

— — — — —

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن لن

ونجد ان التغيير الذي طرأ عليهما ان البيت الاول زاد على الحد المقرر - العشرين مقطعا - بمقطع مزدوج في آخره هو (لن) وهو يساوي ما سميناه بـ (السبب الخفيف) ، كذلك فان هذه الزيادة نفسها حصلت في آخر البيت الثاني ، وستحصل في الايات الاخرى .
اما التغيير الآخر الذي حدث في التفعيلة الثالثة من البيت الثاني فليس هو الا تغييرنا السابق الذي حدث في الحرف الثاني من السبب الثقيل ، وسميناه (زحافاً) .

والزيادة التي حصلت على الجزء الاخير من البيتين فصيرته (متفاعلين لن) ونقلها الى (متفاعلاتن) ليست زحافاً ، لأن الزحاف ، كما قدمنا ، لا يكون الا نقصاً ، وفي الحرف الثاني من السبب ، اذن فهذه الزيادة (علة) .

ويتحصل لنا مما تقدم من أمثلة العلة الظواهر التالية :

١ - ان العلة كما تكون تغييراً للتفعيلة بالنقص تكون بالزيادة .

٢ - اننا لم نشاهدها في الامثلة السابقة دخلت في حشو البيت .

٣ - انها كانت اذا دخلت في موضع من البيت لزمّت في الايات

الآخري .

٤ - انها تدخل في الوجد وفي السبب أيضاً .

وعلى هذا الاساس فاننا نستطيع ان نعرف العلة بما يلي :

(تغيير يلحق الاسباب والاوزاد ، بزيادة او نقص ، وتختص بعروض البيت وضربه ، واذا دخلت في بيت من القصيدة لزمّت في أبياتها الاخرى) .

ملاحظة

على ضوء ما تقدم من معرفتنا بالزحاف والعلة ، فاننا نستطيع

تركيز الفرق بينهما في النقاط التالية :

- ١ - ان الزحاف لا يكون الا نقصا ، والعلة نقص أو زيادة .
- ٢ - ان الزحاف لا يحدث الا في ثاني السبب فقط ، والعلة تحدث في الأسباب واللاتاد .
- ٣ - ان الزحاف يدخل في اجزاء البيت كلها ، والعلة تختص بجزئين فقط هما العروض والضرب .
- ٤ - ان الزحاف اذا دخل في بيت لا يلزم دخوله في الايات الأخرى ، والعلة لازمة .

وبعد فان الزحافات والعلل أنواع كثيرة ، لكل نوع اسم خاص به ، وسنتعرف على أنواعها في اثناء دخولها على الابحر ، على ان نجتمعها أخيرا في باب منفرد .

بقي شيء يجب التنبيه عليه هو ان هذه القواعد كقاعدة لزوم العلة وعدم لزوم الزحاف مثلاً قد تشذ ، فيكون الزحاف لازماً كما في عروض الطويل والبسيط ، وتكون العلة غير لازمة كما في ضرب الخفيف وسننبه على ما يقع من ذلك في محله من الابحر .

الدوائر وأثرها في تعقيد العروض

اكتشف الخليل ابن أحمد ، واضع علم العروض - نتيجة استقراءه الشعر العربي في زمنه - خمسة عشر بحراً ، وتدارك عليه تلميذه الاخفش الاوسط بحراً آخر سماه (المتدارك) فاصبح مجموع البحور ستة عشر ، وجاء العروضيون بعده فلم يزدوا ، ولم ينقصوا مما وضعه الخليل شيئا ، بما في ذلك القواعد الأساسية للتغيير الطارىء على التفعيلات . وهذه الظاهرة هي من ابرز ما يدل على براعة الرجل وحسه الموسيقي وقوة استنتاجه .

وقد جمع الخليل هذه البحور في مجموعات خمسة سماها (الدوائر) كان الاساس فيها ، تشابه المقاطع الصوتية من الاسباب والأوتاد ، فجمع في كل دائرة عدداً معيناً من الابحر المتشابه على النمط التالي :

(دائرة المختلف) وتشتمل على بحور : الطويل ، والمديد ، واليسيط
و (دائرة المؤتلف) وتشتمل على بحري : الوافر ، والكامل
و (دائرة المجتلب) وتشتمل على بحور : الهزج ، والرجز ، والرمل
و (دائرة المشتبه) وتشتمل على بحور : السريع ، والمنسرح ،
والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب . والمجثث .

و (دائرة المتفق) وتشتمل على بحري : المتقارب ، والمتدارك
والسر في ذلك ان بعض الابحر تشابه تفعيلاتها في عدد الاحرف المتحركة والساكنة ، ولكنها تختلف في مواضع الحركة والسكون فلو انك

غيرت في موضع السبب والوئد منها لحدثت منها نفس النغمة الموسيقية،
خذ مثلاً الوافر والكامل وهما من دائرة واحدة ، وتفعيلة الوافر
(مفاعلتن) وتفعيلة الكامل (متفاعِلان) وكلاهما يتألف من نفس المقاطع
أي : سبب ثقيل ، وسبب خفيف ، ووئد مجموع إلا أن الوئد في الكامل
يقبل السبين وفي الوافر بعدهما ، فلو أنك عكست أحدهما لأعطتكَ
نفس النغم في الأخرى فلو قلت : (عتتن مفا) لساوت (متفاعِلن) .
ولو أقلت في الأخرى : (علن متفا) لأعطتكَ نغم (مفاعِلتن) ، وهكذا
بقية الأبحر فالتقارب والمتدارك من دائرة واحدة وتفعيلاتها تتألفان
من سبب ووئد (فاعِلن) و (فعولن) فلو قلت : (لن فعو) لساوت
(فاعِلن) ولو قلت : (علن فا) لساوت (فعولن) .

ومثل هاتين الدائرتين دائرة المجتبى المشتمة على الهزج والرجز
والرمل ، وهي جميعاً مع الوافر والكامل والتقارب والمتدارك ، تتكون
وحدتها الموسيقية من تفعيلة واحدة متكررة .

أما دائرتا المختلف والمشتبه فإن الوحدة الموسيقية في أبحرهما ليست
تفعيلة واحدة متكررة بل أن وحدتها مكونة من تفعيلتين أو ثلاث ، تتكرر
مرة واحدة ، ولكن أبحر كل دائرة متشابهة مع بعضها في عدد الأسباب
والاوتاد في كل (وحدة) وإن اختلفت مواضعها ، ولو أنك عكست
وحدتها الموسيقية المكونة من تفعيلتين مثلاً لأعطتكَ نفس النغم . خذ
مثلاً لذلك بحري الطويل والبسيط وهما من دائرة واحدة : والوحدة
الموسيقية في الطويل (فعولن مفاعِلن) وفي البسيط (مستعلن فاعِلن)
وكل منهما مؤلفة من وتدين مجموعين وثلاثة أسباب خفيفة ومعكوس أحدهما
ينساوي نغم الأخرى فلو أنك قرأت الأولى هكذا : (عِلن مفا لن فعو)

لادت نفس النغم في (مستعملين فاعلين) باعتبار ان الحركة والسكون
أخذت نفس الموضع في كل من الموحدين من نفس النغم
الاول والمظاهر ان الخليل كان ينتبه لهذا التشابه بين بعض الالاجز
فحصرها جميعا في هذه الدوائر الخمسة ، على أساس اننا اذا وزعنا
باسباب واولاد بحر مثل من الالاجز المتشابهة على شكل دائري فان الدائرة
يمكن ان تقسم اية تقط في محيطها مبدأ رئيس من ونحو دوائر وما
زال هذه الاسباب والاولاد هي نفس الاسباب واولاد البحر الآخر
فيمكن ان نبدأ من نقطة فنحصل على بحور ونبدأ من النقطة الاخرى
فينحصل على البحر الآخر ، وهذا هو المقطع (آ)
خذ مثلاً دائرة (المجتلب) وهي تبدأ بوتره ويسمين خفيفين ثلاث
مرات ، ولنرض ان هذا الخط الافقي هو دائره ، وليس خطاً أفقياً ،
أي اننا اذا بدأنا من وسطه فعند نهايته نبدأ من اوله وننتهي عند المواقع
الذي بدأنا منه :
أ ب ج د هـ
مفا عي لن مفا عي لن مفا عي لن
.....
مفا عي لن مفا عي لن مفا عي لن

فانت ترى اننا اذا بدأنا من المقطع (آ) حصلنا على بحر الهزج
(مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) واذا بدأنا من المقطع (ب) حصلنا على
بحر الرجز (عيلن مفا - عيلن مفا - عيلن مفا) وهي تقابل : مستفعلن
مستفعلن مستفعلن واذا بدأنا من المقطع (ج) فاننا نحصل على بحر
الرمل : (لن مفاعي - لن مفاعي - لن مفاعي) وهي تقابل (فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن)

وعلى هذا الاساس تسمير في بقية الدوائر الخمسة .

وبقي علم العروض يدرس على هذه الكيفية (نظام الدوائر) من عهد الخليل الى الآن بالرغم من التفات بعضهم الى ما في هذه الدوائر من عيوب .

والذي حصل نتيجة تمسك العروضيين بنظام الدوائر صعوبة دراسة العروض على الاجيال الجديدة ، واثقال هذا الفن البديع بتعقيد مصطنع ، وبمصطلحات كثيرة لا ضرورة لها مطلقا وذلك :

١ - وجود أبحر تراها في الدائرة التي نسبت اليها ، بشكل ، وفي واقع الشعر العربي بشكل آخر ، وكان هذا الاختلاف ، سببا لتبذيرات افتراضية لا موجب لها أصلاً ، فافترض العروضيون نتيجة تمسكهم بتشكيلة البحر في الدائرة ، ان يكون هذا هو أصل البحر ، وان ما وجد منه في الخارج انما كان بسبب (تغيير) طراً عليه ، واذن فلا بد ان يكون لهذا التغيير تخريج ، والتخريج هو الاعتماد على افتراض دخول بعض العلل والزحافات كما افترضوها ، وكان لابد لها من اسم فسموها به ، وكثرت الاسماء والمصطلحات الثقيلة في عملية افتراضية بحتة .

وهناك نوع آخر من التخريج هو افتراض ان يكون هذا البحر (مجزوءاً) وجوباً ! ! فقسّموا الابحر الى ما يدخله الجزء وجوباً ، كالمديد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، وما يدخله الجزء جوازاً كالبيسط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والزمل ، والخفيف ، والمتقارب ، والمتدارك . وما لا يدخله الجزء أصلاً كالطويل ، والسريع ، والمنسرح .

ولست هذه العمليات إلا افتراض ، اوجاه وجود الدوائر ولنضرب مثلاً على هذا التخريج المعقد على ان نشير الى بقية الامثلة عند ورودها في الايجز :

خذ مثلاً بحر (السريع) وهو أول دائرة (المشتبه) ووزنه في الدائرة (مستفععلن مستفععلن مفعولات) بضم التاء ، ولم ينظم عليه شاعر من العرب ، على هذا الشكل ، ولا اظن ان سوف يأتي شاعر له حس وذوق يتخير هذه التشكيلة من التفعيلات .

واكثر ما ورد من تشكيلات هذا البحر : (مستفععلن مستفععلن فاعلن) في الصدر والعجز وقد تزداد التفعيلة الاخيرة حرفاً ساكناً فتصبح (فاعلان) وقد تنقص حرفاً ساكناً فتصبح (فعلن) محرّكة العين أو ساكنة ، على قلة في الزيادة والنقص .

ولننظر بماذا خرجوا هذا الاختلاف بين شكل السريع في الدائرة وشكله في الواقع الشعري .

آ - افترضوا ان (مفعولات) دخلها زحاف اسمه (الطي) - وهو حذف الرابع الساكن - فاصبحت (مفعولات) ثم دخلتها علة تسمى (الكسف) - وهي حذف السابع المتحرك - فصارت (مفعلا) وهي تقابل (فاعلن) ، هذا في التشكيلة المتعارفة من السريع ، وتسمى (مطوية مكسوفة) .

ب - اما في التشكيلة الثانية ، فقد حدث فيها الى جانب (الطي) علة تسمى (الوقف) وهي اسكان السابع المتحرك فاصبحت (مفعلات) باسكان التاء وهي تقابل (فاعلان) ، وتسمى حينئذ (مطوية موقوفة) . ج - انها في التشكيلة الثالثة (فعلن) محرّكة العين ، قد دخلها شيء

اسمه (الخبل) والخبل مجموع زحافين الاول (الخبن) - حذف الثاني الساكن - والثاني (الطي) حذف الرابع الساكن فصارت (معلات *) ثم دخلها (الكسف) - السابق فصارت (معلا) لتقابل (فعِلن) وتسمى حينئذ : (مخبولة مكسوفة) أو (مخبونة ، مطوية ، مكسوفة) .
 د - انها في التشكيلة الرابعة (فعِلن) باسكان العين ، قد دخلها شيء اسمه (الصلم) وهو حذف الوند المفروق برمته (لات) فتصبح (مفعو) وهي تقابل (فعِلن) ويمكن ان تسمى حينئذ (مصلومة) .

واذن فقد حدث عندنا الى جانب مصطلحي (الخبن والطي) مصطلحات جديدة هي : الكسف ، والوقف ، والخبل ، والصلم ، وهي على ثقلها ، تعتقد فهم هذا العروض وتشعبه ، وكان علينا ان نقول ان أصل السريع هو (مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن) وقد يدخلها (التذليل) فتصبح فاعِلان او (الخبن) فتصبح (فعِلن) وكفى الله العروض شر الصلم وأخواتها .

٢ - هذا على انه اذا كان لابد من (الدائرة) التي اوقعتنا في دوامة من هذه المصطلحات المعقدة في هذا البحر وامثاله فقد كان الاجدر بنا ان نبحث عن دائرة أخرى اقل تعقيدا ونخرج منها البحر المطلوب فالسريع مثلاً يمكن اخراجه من دائرتين غير دائرته الاصيلية :

أ - دائرة الرجز (المجتلَب) (مستفعِلن مستفعِلن مستفعِلن) بتحويل بسيط في التفعيلة الاخيرة بان نحذف منها سبباً فتصبح (تفعِلن) أو (مفعِلن) وهي تقابل (فاعِلن) ونعطي هذا التغير اسماً من هذه الاسماء المفترضة .

ب - ان نخرجه من دائرة (المختلف) وهي مؤلفة من اربعة مقاطع

مفردة وعشرة مزدوجة ، وشكلها — على ان نعتبر هذا الخط الاقضي دائرة — هكذا :

أ د ج ب
— — — — —

فمن المقطع (أ) نخرج الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ومن مقطع (ب) نخرج البسيط : مستفععلن فاعلن مستفععلن فاعلن
ومن مقطع (ج) نخرج المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (فاعلن)
ومن مقطع (د) نخرج السريع : مستفععلن مستفععلن فاعلن
(مفعولن) بتحريك اللام على ان يكون حكم السريع حكم المديد من
كونه مجزوءاً وجوباً — كما ادعوا في الفرضية الثانية ولا تفوتنا هنا
ملاحظة ان هذه الدوائر ليست من الدقة بحيث لا تقبل دخول البحر في
اكثر من دائرة كما رأيت في السريع ، وهذا من اكبر العيوب .

٣ — ان هذه الابحر التي افترضنا كونها مجزوءة وجوباً لانها لم
تطابق شكل الدائرة ، وهي : المديد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ،
والمجث ، يمكن الاستغناء عنها في دراساتنا العروضية الجديدة ، تيسيراً
لهذا الفن الذي كاد لتعقيده ان يصبح مهملاً ، لا يعرف عنه جيلنا
الجديد شيئاً . ويساعدنا على هذه العملية التيسيرية ما يلي :

أ — ان هذه الابحر لم ترد في شعر العرب القدماء الا نادراً جداً
لا تجد في كتب العروض لها غير شواهد تتكرر بعينها وقد قام كل من
الدكتور ابراهيم انيس^(١) والدكتور عبد الرحمن السيد^(٢) باحصاء غريب

(١) موسيقى الشعر ١٩٠ .

(٢) العروض والقافية ١٤٢ .

في أمهات الكتب الادبية كالآغاني ، والجمهرة ، والمفضليات والامالي ، ودواوين زهير ، وجريير والفرزدق ، وابي فراس ، والبارودي من المتأخرين فلم يجدوا لبحري المضارع والمقتضب بيتاً واحداً ، ونفاهما قبل ذلك كل "من الاخفش والزجاج ، وقال الزجاج : (لا ينسب بيت منهما الى شاعر من العرب ، بل لا يوجد في أشعار القبائل) (٣) .

اما المبحث فلم يرد منه في هذه القائمة الا ثمانية ابيات في الامالي من أصل ٧٢٥٤ بيتاً وهي نسبة لا تزيد على واحد من ألف .
واما المديد والهزج فقد وردا في الآغاني بنسبة ١/ وفي الامالي أقل من نصف بالمائة ، ولم يردا في الكتب الاخرى .

واذا كان الامر كذلك في شعرنا القديم ، واضفنا اليه عدم معرفة شعرنا المعاصر لهذه الابحر — عدا معارضات شوقي لبعضها مثلاً ، وتكرار تفعيلة الهزج في بعض نماذج الشعر الحر — فقد اصبح أمر الاستغناء عن هذه الابحر في دراسة العروض مع ما يتبعها من علل وزحافات ، شيء يتطلبه التيسير .

٢ — ان المستساغ من هذه الابحر كالهزج مثلاً ووزنه (مفاعيلن مفاعيلن) مرتين يمكن دمجه ببخر آخر هو الوافر المجزوء (مفاعلتن مفاعلتن) مرتين لانهم يجيزون في الوافر دخول زحاف يسمونه (العصب) وهو اسكان الحرف الخامس فتصير به التفعيلة (مفاعلتتن) وهي تساوي (مفاعيلن) ، ولذلك يختلط البحران — غالباً — سواء في شعر القدماء ام المحدثين ، فانت تجد الشاعر القديم يقول في هزجيته :

لمن نار باعلى الخيف دون البئر ما تخبو

إذا ما أحمست ألقى عليها المنديل الرطب
 ارقى لذكر موقعها فحن لذكرها القلب
 ولا يقطع البيت الثالث إلا على الوافر (مفاعلتن) * وكذلك
 يقول الجواهري :

خبت للشعر أنفاس أم اشتط بك الناس
 فقل هل غير ما حجر لثاؤهم أو الماس
 والبيت الأول من الهزج والثاني من الوافر *

خطتنا لتدريس العروض :

وبعد فاني أرى — من كل ما تقدم — ان تيسير العروض للطلبة
 والدارسين يتطلب منا ان نسلك به الخطوات التالية :

١ — ان تتجنب الطريقة العروضية القديمة القائمة في دراسة الأبحر
 على نظام الدوائر الخمس ، لأنها تفرض وجود أشكال من الشعر العربي
 لا واقع لها ، وبالتالي تفرض زحافات وعلل ، تشكل عقبة في طريق فهم
 العروض *

٢ — ان نختار من الأبحر الستة عشر ما كان شائعاً ، بين الشعراء ،
 قدماء ومحدثين ، او ما كان مستساغاً في الذوق الأدبي العام ، ومن أجل
 ذلك نهمل دراسة ما ندر وجوده في الشعر العربي كالمضارع ، والمقتضب ،
 والمديد ، والمتدارك أيضاً ، ونهمل بعض المجزئات من الأبحر الشائعة ،
 كبعض مجزئات البسيط والخفيف وغيرهما ، مما يجد فيه الخس المرهف
 صعوبة في النظم أو ثقلاً في السمع *

٣ — ما زلنا بصدد تيسير هذا الفن ، وتسهيله على الطلبة ، وما

دعنا نرجح ترك أسلوب الدوائر الخمس ، فيحسن بنا ان نبدأ بالابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة (الابحر الصافية) ، فانها — بما فيها من تساو في الاجزاء — تسهل على الطالب عملية (التقطيع) حتى اذا اعتاد عليه ومرن حسّه وذوقه ، سهل عليه بعد ذلك تقطيع (الابحر الممزوجة) المختلفة في تفاعيلها ووحدهاتها الموسيقية ، وهذه عملية يعرفها جيدا من زاول تدريس العروض .

٤ — انا اتفق مع القائلين بدمج الهزج بسجوء الوافر ، لما بينهما من تشابه منشؤه كثرة دخول (العصب) على الوافر فيصبح هزجاً كما قدمت نموذجاً لذلك .

ولكنني لا أفتق مع الدكتورين ابراهيم انيس وعبد الرحمن السيد في اقتراحهما دمج الكامل بالرجز لما بينهما من اختلاف في الرنين تحسّ به الاذن المعتادة ، ولعل ذلك ناشىء من كثرة دخول (الخبن) و (الطي) على تفعيلة الرجز ، حشوا وعروضا وضربا ، فيبعدها عن نغمة الكامل . اما حجتها في ان (متفاعِلن) يدخلها (الاضمار) فتساوي تفعيلة الرجز (مستفعلن) فهذا صحيح ، ولكنهما لم يأخذا بنظر الاعتبار انها تساوي صحيح الرجز لا المخبون ولا المطوي وهما كثيران في كل اجزاء الرجز ، كثرة الأضمار في الكامل .

نعم لو ان ما بين أيدينا من الكامل يدخله (الخزل) فتصبح تفعيلته (مفتعلن) او (الوقص) فتصبح (مفاعِلن) بنفس نسبة دخول الخبن والطّي على الرجز ، لاشبه احدهما الآخر ، ولكنك لن تجد دخولهما على الكامل الا في شواهد لا أدري اين وجدها العروضيون ؟! ثم كيف اعتبروها من الكامل !!

■ — علينا ان لا نذكر من العطل والزخافات ، ما كان يفترض وجودها في الابحر ، نتيجة لنظام الدوائر ، ونكتفي منها بما ورد — فعلاً — في الابحر الشائعة ، ولا مانع من تسميتها بمصطلحاتها السابقة وان كانت ثقيلة ، على ان نقلل منها ما استطعنا الى ذلك ، والا فأي مبرر لان تسمى زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة مرة (تذيلاً) اذا دخل على فاعلن فصارت فاعلان ، ومرة (تسبيغاً) اذا دخل على فاعلاتن فصارت فاعلاتان ، بحجة ان الاول دخل على وقد والثاني على سبب ، مع انه لا يترتب على ذلك أي اثر فكلاهما من علل الزيادة اللازمة ■

٦ — هذا المنهج المقترح ، هو منهج تعليمي فقط ، يستطيع الطالب بواسطته ، ان يفهم هذه المادة الحيوية من دراسته الادبية ، ولا مانع — بعد ذلك — من اثبات بقية الابحر النادرة أو الدوائر المقترضة ، أولاً كتراث أدبي ، وثانياً كأبحر ربما استطاع بعض الشعراء ان يولد منها أو من الابحر (المهمة) في الدوائر الخمسة ، تشكيلات عروضية ربما فرضت نفسها على الذوق العام ، ولا أظن اننا بحاجة للتأكيد على ان دراسة الابحر الشائعة تكفي لأن يفهم الطالب سواها بيسر وسهولة ■

الابحر وتفعيلاتها

قبل الدخول في تفاصيل البحور الشعرية ، وما يدخل عليها من جزء او تغيير ، يحسن بنا ان نثبت تفعيلات كل بحر في أذهاننا ، بالطريقة (المترية) المتبعة منذ القديم ، في حفظ الاوزان لنأخذ صورةً عن الموسيقى المختلفة بين بحر وآخر ، والابحر الشائعة ، التي اقترحنا ان ندرسها مقدمين الابحر الصافية منها على المزوجة هي - كما نظمها صفي الدين الحلي - على الشكل الآتي : -

١ - الكامل :

كامل الجمال من البحور (الكامل) . متفاعلين متفاعلين متفاعل

٢ - الرجز :

في ابحر (الارجاز) بحر سهيل مستفعلين مستفعلين مستفعل

٣ - الرمل :

(رمل) الابحر ترويه الثقيات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

٤ - المتقارب :

عن (المتقارب) قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعول

٥ - الوافر :

بحور الشعر (وافرها) جميل مفاعلتن مفاعلتن فعول

٦ - السريع :

بحر (سريع) ماله ساحل مستفعلين مستفعلين فاعل

٧ - الطويل :

(طويل) له بين البحور فضائل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل

٨ - البسيط :

ان (البسيط) لديه بسيط الامثل : مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل

٩ - الخفيف :

يا (خفيفا) خفت به الحركات فاعلاتن مستفعلن فاعلات

١٠ - المنسرح :

(منسرح) فيه يضرب المثل مستفعلن مفعولات مفعول

هذه هي الابرار التي أرى ضرورة دراستها أما الابرار الأخرى ،

فمنشئت بعد ذلك على طريق التوسعة وحسب الترتيب السابق :

١١ - المتدارك او (المحدث) :

حركات (المحدث) تتقبل فعلمن فعلمن فعلمن فعل

١٢ - المجث :

ان جث الحركات مستفعلن فاعليات

١٣ - المقتضب :

اقتضب كميا سألوا فاعلات مفعول

١٤ - المديد :

لمديد الشعر عندي صفات فاعلاتن فاعلن فاعليات

١٥ - المضارع :

تعيد المضارعات مفاعيلن فاعلات

١٦ - الهزج - وسنذكره ضمن الوافر - :

على الأهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيل

صحيح (متفاعِلان) ومثاله قول شوقي في النيل :

انت الدهور عليك ، مهدك مترع وحياضك الشرق . الشهية دَفَقَ وتقطيعه :

انتد دهور ر عليك مهـ دك مترع
نن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

وحياضكش شر قششيه ية دَفَقو

نن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

٢ - (الكامل المقطوع) : وعروضه صحيحة (متفاعِلن) وضربها

مقطوع (متفاعل °) والقطع علة وهي : حذف ساكن الوند المجموع (علن °)
واسكان ما قبله - فتصبح (متفاعل °) وقد يدخلها مع القطع (الأضمار)
فتصبح (مستفعل °) ولكن الاضمار لا يلزم ومثاله من قول الشريف
الرضي :

ولقد كبا طرف الرقاد بناظري منذ افتقت فلالاً لرقادي
وتقطيعه :

ولقد كبا طرف رقا د بناظري
نن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

متفاعِلن مستفعلن متفاعِلن

منذ فتقت فلالعن لرقادي

نن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -
مستفعلن متفاعِلن متفاعِلن °

٣ - (الكامل الاحذ °) : وعروضه (حذء) وضربه أحدٌ مثلها ،

— والحَذَذُ : علة هي حذف الوند المجموع من آخر التفعيلة — فتصبح
 (مُتَفَاعِلُنْ —) وتحول الى (فَعِلُنْ —) المساوية لها ، ومثاله
 قول دعبل الخزاعي :

لا تعجبي يا سلمٌ من رجل ضحك المشيبُ برأسه فبكى
 وتقطيعه :

لا تعجبي يا سلمٌ من رجلن
 — — — — —
 مستفعِلن مستفعِلن فَعِلُنْ

ضحك المشيبُ ببرأسه فبكى
 — — — — —

متفاعِلن متفاعِلن فَعِلُنْ

٤ — (الكامل المضر) : وهو نوع من الاحذّ عروضة حذّاء
 (فَعِلُنْ) وضربها أخذ مضر أي دخل عليه مع الحذذ الاضمار — وهو
 هنا زحاف لازم — فتصبح تفعيلته الاخيرة (فَعِلُنْ) ساكنة العين . ومثاله
 قول ابن أبي ربيعة :

حتى لقد اقالوا وما كذبوا أجنت ام بك داخل السجّير
 وتقطيعه :

حتى لقد قالو وما كذبو
 — — — — —
 مستفعِلن مستفعِلن فَعِلُنْ

أجنت ام بك داخلل سحري

— — — — —

متفاعلن متفاعلن فععلن^(١)

اما المجزوء : فهو أنواع ثلاثة :

٥ — (مجزوء الكامل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة

(متفاعلن) وضربها مثلها ، ومثاله قول أبي العتاهية :

الناس في غفلاتهم ورعى المنية تطحن

وتقطيعه :

انفاس في غفلاتهم ورحلمني بية تطحنو

— — — — —

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٦ — (الكامل المرفعل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربها

مرفعلاً . والترفيل علة من علل الزيادة وهي : « زيادة سبب خفيف على

ما آخره الوجد المجموع » فتصبح (متفاعلن) (متفاعلن تن) وتحول

(١) يذكر العروضيون نوعاً خامساً للتام هو ما كانت عروضه صحيحة

(متفاعلن) وضربه احدى مضمرة (فععلن) ويستشهدون بشواهد قليلة

جداً لهذا النوع ، وقد تركته اولاً لندرته وعدم انسجامه ، وثانياً لأنه

ليس بين أيدينا منه قصيدة كاملة وانما هي أبيات من قصائد على النوع

الرابع واحسب ان مجيء عروضه صحيحة من سهو الشاعر أحياناً . فابن

أبي ربيعة يقول قبل هذا البيت :

ولقد عصيت ذوي القرابة فيكم طراً وأهمل الود والصهر

وعروضه (متفاعلن) مع ان عروض البيت الذي يليه (فععلن) .

ويقول من أخرى :

فأجبتها : ان المحب مكلف فدعي العتاب وأحدثي بذلا

مع ان القصيدة كلها من النوع الرابع (الكامل المضمرة) .

الى : (متفاعلاتن ن - ن - ن -) ومثاله قول السيد الحميري :

امرر على جدث الحسين فقل لأعظمه الزكية°

وتقطيعه :

أمرر على جدث لحسين - ن فقل لا ء ظمه لزكية °

- ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

مستفععلن متفاععلن متفاععلن متفاعلا تن

٧- (الكامل المذيل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاععلن)

وضربها (مذيلاً) والتذييل علة من علل الزيادة هي ان تضييف حرفا

ساكننا على آخر التفعيلة (١) - فتصبح (متفاعلا ن) ونرمز للحرف الساكن

الزائد بنقطة (ن - ن - ن -) ومثاله قول أبي فراس الحمداني :

زين الشباب ابو فرا س لم يمتع بالشباب°

وتقطيعه :

زينششبا ب ابو فرا سن لم يمتع بششبا ب°

- ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن - ن -

مستفععلن متفاععلن مستفععلن مستفعلا ن (٢)

(١) يعرف العروضيون (التذييل) بانه زيادة حرف ساكن على

ما آخره وتد مجموع ° ويعرفون (التسبيغ) بزيادة حرف ساكن على

ما آخره سبب خفيف فتصبح (فاعلاتن - فاعلاتان) . ولا نجد فرقاً

بينهما لذلك اطلقنا التذييل عليهما .

(٢) هناك نوع رابع للمجزوء هو ما كانت عروضه صحيحة وضربها

مقطوعاً (متفاعلاً) ولم اجد له غير مثال واحد يتردد في كتب العروض

فاستحسنيت حذفه والمثال :

واذا همو ذكروا الاساءة اكثرروا الحسنات

والملاحظ ان عروض البيت الثاني (متفاعلن) هي العروض الثابتة
في كل القصيدة • ولكن عروض البيت الاول - المصّرّع - دخله
(القطع) كما دخل كل قوافي القصيدة •

ب - قصيدة ابن الفارض ومطلعها :

غيري على السلوان قادر وسواي في العشاق غادر
لي في الغرام سريرة والله اعلم بالسرائر
ونقطع البيتين :

١ - غيري علم سلوان قا در°

— — — — —

متفاعلن مستفعلا تن

وسواي فل عشاقعا در

— — — — —

متفاعلن مستفعلا تن

٢ - لي فلغرا م سريرتن

— — — — —

متفاعلن متفاعلا

وللاهع لميسرا ئر

— — — — —

متفاعلن متفاعلا تن

والملاحظ ان البيت الثاني ، كسائر ابيات القصيدة ، عروضه

صحيحة (متفاعلن) بينما البيت الاول دخله (الترفيل) اسوةً بكل
القوافي •

التغيرات الطارئة على الكامل

تدخل على تفعيلة الكامل — كما لاحظنا — التغيرات التالية — وهي زحاف واحد وعلل أربعة — :

١ — يدخله زحاف (الاضمار) وهو اسكان الثاني المتحرك فتقلب (متفاعِلن) الى (مستفعلن) ويكثر دخول هذا الزحاف على اجزاء الكامل حشواً وعروضا وضرباً ، ولكنه — ككل زحاف آخر — لا يلزم — بمعنى انه اذا دخل في جزء من اجزاء البيت لا يلزم دخوله في نفس الجزء من الابيات الأخرى . ويستثنى من ذلك دخوله مع (الحذف) في ضرب (الكامل المضمر) فانه لازم كما قدمنا ، وهذا من مواضع الشذوذ في الزحاف .

٢ — وتدخله علة نقص تسمى (القطع) — وهي : حذف ساكن الوجد المجموع واسكان ما قبله — فتقلب التفعيلة (متفاعِلن) الى (فعلاتن) لمساواتها في الحركة والسكون ، ونحن فضلنا ابقاءها كما هي بعد القطع (متفاعل °) .

٣ — وتدخله علة نقص تسمى (الحذف) وهو : حذف الوجد المجموع بكامله ، فيبقى من التفعيلة (متفا) وتحول الى (فعِلن) .

٤ — كما يدخله من علل الزيادة (الترفيل) وهو : زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة فتصبح (متفاعلاتن) .

هـ - ويدخله من علل الزيادة أيضا (التذييل) وهو : زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة فتصبح : (متفاعلان) ^(١) .

(١) هذه التغييرات الطارئة على الكامل ويقول العروضيون ان هناك زحافا اسمه (الوقص) - وهو حذف الثاني المتحرك - يدخل على الكامل فتصير تفعيلته (مفاعلن) ويدعون انه صالح ، ولكن لم اجد له شاهدا فيما قرأته من قصائد الكامل ، ويذكرون زحافا آخر مزدوجا - وهو اسكان الثاني وحذف الرابع - فتصير به التفعيلة ('متفَعِلِن') وتحول الى (مفتعلن) وينصون على قبح دخوله على الكامل ويذكرون له شاهدا واحدا لعله من الرجز المطوي ، لذلك استحسن حذفهما من جوازات الكامل لعدم وجودهما او لندرته .

تمرينات على الكامل

قطع الايات التالية واذكر نوعها وما طرأ على اجزائها من تغيير :
يقول عنترة في معلقته :

وخلا الذباب بها فليس يبارح غردا كفعل الشارب المترنم
هزجا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزفاد الاجدم
ويقول بدوي الجبل في مهرجان المعري :

أعمى تلفتت الدهور فما رأت عند الشمس كنوره اللئاح
تضلت بصيرته لاسرار اللجى فتبرجت منها بألف صباح
من راح يحمل في جوانحه الضحى هانت عليه أشعة المصباح
والشريف الرضي :

ياليلة كرم الزمان بها لو ان الليل باق
كان اتفاق بيننا جار على غير اتفاق
واستروح المهجور من زفرات هم واشتياق فافتص للحقب المـوا
حتى اذا سـممت رباح الصبح تؤذن بالفراق ضي . . بل تزود للبواقي
كبرد السوار لها فاحميت القلائد بالعناق
ولبشارة الخوري :

ذاك الفتى بالامس عاد الى شبح هزيل الجسم منجرد
عيناه عالقتان في نفق كسراج كوخ نصف متقد
ولابن المعتز :

يا ليلة نسي الزمان بها أحداثه كوني بلا فجر
فاح المساء بيدرها ووشت فيها الصبا بمواقع القطر

ثم انقضت والقلب يتبعها في حيثما سقطت من الدهر

لـمحمد مهدي الجواهري :

من مبلغ الاجيال ان شبيرة يتكحلون
يتخططون ، فان عجبت ، فانهم يتحمرون
المائعون من الدلال المنعمون المترفون
يتأطرون من النعيم كما تأطرت الغصون
زمر من النفر المخثت يسرحون ويمرحون
يتماجنون وبالمناكب بينهم يتدافعون
في حيث ينخفض الحياء وحيث ترتفع السجون

بحر الرجز

يستعمل الرجز تاماً بستة أجزاء :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
كما يستعمل بتشكيلات مختصرة منها (المجزوء) وهو اربعة
اجزاء ■ و (المشطور) وهو ثلاثة و (المنهوك) وهو جزءان ■
ويدخل كل اجزائه - ضرباً وعروضا وحشوا - زحافان : (الخبن)
- وهو حذف الثاني الساكن - فتصير تفعيلته (مُتَفَعِّلِن) وتحول
الى (مفاعِلن) ■ ■ و (الطي) - وهو حذف الرابع الساكن - فتصير
تفعيلته (مُسْتَفْعِلِن) وتحول الى (مفتعلن) ■
والرجز التام نوعان :

١ - (الرجز الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة ، وضربها
كذلك (مستفعلن) ومن امثله قول الجواهري :
يا معدن الخسة فكس علما تطهرت من لمسه الاقامل
رف على الشمس فغطى نورها بخزيه ■ ■ وهو بخزيه آقل
وتقطيعه :

رفف	علش	شمس	فقط	طى	نورها
—	—	—	—	—	—
مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن	مفتعلن

بخزيه وهو بخز ين القلو

— — — — —

مفاعِلن مفتعلن مستفعلن

والملاحظ ان (الطي) دخل على الجزء الاول والثاني والخامس •

وان (الخبن) دخل على الرابع ولم يدخل منهما شيء على تفعيلة
العروض او الضرب ، اما البيت الاول فقد دخل الطي على عروضه ■
والخبن على ضربه ■ وفي كل الحالات فان الزحافين غير لازمين فيه ،
لذلك تسمى العروض صحيحة وان دخلها الزحاف ■

٢ - (الرجز المقطوع) : وهو ما كاثت عروضه صحيحة وضربها
مقطوعا ، والقطع : حذف ساكن الوند المجموع واسكان ما قبله -
فتصير التفعيلة (مُسْتَفْعِلٌ °) وتحول الى (مفعولن) وقد يدخلها
زحاف الخبن ، دون الطي ، فتصير (معولن) وتحول الى (فعولن)
ومن أمثله :

يا غيرةً احبها ■ ■ ويا هوىً اغار من عبيره الفواح
دم لي - كما انت جحيما باردا وجنةً من لهب نفاح
وتقطيعة :

دم لي كما انت جحي من باردن
- - - - - - - - -

مستفعلن مفتعلن مستفعلن

وجنتن من لهبن نفقاحي

- - - - - - - - -

مفاعلن مفتعلن مفعولن

٣ - اما (الرجز المجزوء) : فله عروض واحدة صحيحة وضربها

مثلا (مستفعلن) ومثاله قول الشاعر :

قد كان لا يعرف ياساً او يحسّ الوجلا

يمزج بالشباب - وهو كالمدام - الأمل

فالآن ، اذ زال الشباب ، نله ماذا فعلا

وتقطيعه :

قد كان لا يعرف يا من او يحس سل وجلا

— ن — — ن — — ن — — ن — — ن — — ن — —

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٤ — (الرجز المشطور) : وهو أكثر أراجيز العرب — سواء كانت

مفردة ام مزدوجة — والملاحظ فيه انه نوعان :

(أ) نوع تكون عروضه مقطوعة (مستفعل °) — تقابل مفعولن —

وقد يدخلها زحاف الخبن فتصير (متفعل °) أي (فعولن) وهو غير

لازم .

فمن (المشطور المفرد) قول بشار بن برد :

واها لاسماء ابنة الأشد

قامت تراءى اذ رأيتني وحدي

كالشمس تحت الزبرج المنقد

صليت بخد وجلت عن خد

ثم اثنت كالنفس المرتد

عهدي بها — سقيا له من عهد —

تخلف وعداً وتقي بوعد

وتقطيعه :

واهن لأس ماء بنتل أشددي

— ن — — ن — — ن — — ن — — ن — —

مستفعلن مستفعلن فعولن

قامت ترا عى اذ رأت ني وحدي

— ن — — ن — — ن —

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ومن (المزدوج) قول جميل حيدر :

الواحة الخضراء ذات العشب مراح اشواق لنا وحب

مدارج السمو والتحليق واذرع الحنان عند الضيق

فضاحة الحنان والغفران حتى على ممتهن النكران

ونقطيعه :

الواحتل خضراء ذا تل عشبي

— ن — — ن — — ن —

مستفعلن مستفعلن مفعولن

مراح اش واقن لنا وحببي

— ن — — ن — — ن —

مفاعيلن مستفعلن مفعولن

(ب) ونوع منه (مزيل) : والتذييل — كما مر — : اضافة حرف

ساكن على تفعليته الاخيرة (مفعولن) فتصير (مفعولان) =

ومثاله قول سالم بن داراة يهجو بني فزارة :

حدبديا بدبديا منك الآن°

استمعوا انشدكم يا ولدان

ان بني فزارة بن ذبيان

قد طرقت فاقتهم بانسان

مشياً^(١) أعجب بخلق الرحمن

وتقطيعه :

ح د ب د ب ا م ن ك ل ا ن

• — — — — — •

مفاعِلن مفاعِلن مفعولان

استمعوا انشدكم يا ولدان°

• — — — — — •

مفتعلن مفتعلن مفعولان

والملاحظ هنا ان العروضيين يجعلون هذا المشطور من مشطور

السريع ، على أساس التزامهم بالدوائر الخيلية وان السريع فيها

(مستعلن مستعلن مفعولات °) فيدخل تفعيلته الاخيرة تغيير سموه

(الوقف) فتصبح (مفعولات °) وجعلوا المشطور السريع نوعين :

١ - عروضه موقوفة مثل : (ومنزل مستوحش رثّ الحال °)

وهو الذي قدمناه .

٢ - عروضه مكسوفة - والكسف حذف التاء المتحركة من الوجد

المفروق (لات °) فتصبح التفعيلة (مفعولا) وتقلب الى (مفعولان)

ومثلوا له بقول الشاعر :

يا صاحبي رحلي أقلّاء عذلي

لا تعذّ لاني اني في شغل

وهذا لا يختلف عن مشطور الرجز المقطوع أصلاً - وقد مرت

(١) مشياً : شيء منه ناقة وشيء انسان ، وهو تعريض بان فزارة

تطرق الابل .

منه قطعة لبشار — فان تقطيعه :

لا تعد لا ني انني في شغلي

— — — — — — — — —

مستفعِلن مستفعِلن مفعولن

٥ — (الرجز المنهوك) : وهو ما حذف منه اربع تفعيلات وبقي

على تفعيلتين (مستفعِلن مستفعِلن) وهو نوعان أيضا :

(آ) المنهوك المذيل : ووزنه (مستفعِلن مفعولان) — وهو قليل

جدا — لا توجد منه الا شواهد — بعينها تذكر عادة في منهوك

المنسرح — مثل ما ينسب الى الشاعر من قوله :

علقم اني مقتول°

وان لحمي مأكول

او مثل قول هند وصويحباتها يوم (أحد) :

ويها بني عبد الدار°

ويها حماة الادبار

ضربا بكل بتار°

وتقطيعه :

ويهن بني عبد دار

— — — — — —

مستفعِلن مفعولان

(ب) (المنهوك الصحيح) : ووزنه (مستفعِلن مستفعِلن) ويدخل

زحاف الخبن والطي على التفعيلتين معا .

ومثاله قول شوقي في مسرحية (مجنون ليلى) :

هذا الاصيل كالذهب°

يسيل بالمرعى عجب
على الوهاد والكشب
الرقص يبعث الطرب
هَلِّم يا جنَّ العرب
هَلِّم رقصة اللهب
إذا مشى على الحطب

وتقطيعه :

هَذَا لَا صِي	لَ كَذْهَبَ	يَسِيلُ بَلْ	مَرَعَى عَجَبْ
— ن —	— ن —	— ن —	— ن —
مستفعلن	مفاعِلن	مفاعِلن	مستفعلن

خلاصة بحر الرجز :

الرجز يأتي تاماً ومجزؤاً ومشطوراً ومنهوكاً ، كما يأتي (مصرعاً) على ما مرَّ في تعريف المصرَّع ويغلب عليه دخول التغيرات التالية :

١ — زحاف الخبن : — وهو حذف الثاني الساكن — فتصير تفعيلته : مفاعِلن •

٢ — زحاف الطي : — وهو حذف الرابع الساكن — فتصير تفعيلته : مفتعلن •

ويندر فيه جداً — وهو معيب أيضاً — اجتماع الخبن والطي في زحاف مزدوج يسمى (الخبل) فتصير التفعيلة (مُتَعِلِّثُن) •

٣ — علة (القطع) : وقد مر دخولها في الكامل وهي — حذف

- ساكن الوجد المجموع واسكان ما قبله — فتصير تفعيلته (مفعولن) ▪
- وقد يدخلها مع القطع زحاف الخبن فتصير (فمولن) ▪
- ٤ — علة (التذليل) : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة —
- ولا تدخل هنا الا على الضرب المقطوع ▪

تمرينات على الرجز

قطع الابيات التالية وبين نوعها وما دخل عليها من زحاف او علة :

١ - قال بدوي الجبل :

من شفتي دانية القطوف	فأية القطوف . . كل نجمة
إليك . . جفني شرك الطيوف	زارت طيوف منك ثم لم تعد
تكبر الحسن على المألوف	حسنك لم يالف - ولا ألومه -
جمر الغضا او دمة اللهيف	اذكي بقلبي - ان خبالهيه -
قد طال في هجيريه وقوفي ؟ !	هل يسمح الضحى ببعض ظله

٢ - وقال الجواهري :

لي طفلان اقنص (الخيالا) عبريهما والعطر والظلالا
اسوء حالا كي يسرا حالا

٣ - وقال آخر :

بالأمس اذكت كبدي	(حسون) يا ناري التي
فودي وشاب اسودي	شباً على حريقها
واشتعلت حتى الاماني الهاجعات في غدي	
غير حطام الموقد	حتى اذا لم يبق لي
جمرة لم تخدم	طلعت لي بين الرماد
ان اللظى غض ندي	أنبل ما في طبعها

٤ - وقال محمود غنيم في يوم مطير :

امطاره قد شوهت آذاره وريحه قد صوّحت ازهاره
فقلت : هل ضلّ صباح اليوم أم اغرقت شمس الضحى في النوم
ويحك يا أيتها الشمس اطلعي يا ارض غيضي يا سماء اقلعي

٥ - وقال الحوماني :

أبا جواد يا كثير الاخوان°
يا واسم الفضل باسمي ميزان
توجت في (السوق) شيوخ البلدان
عمائم احتلت قلوب التيجان

٦ - وقال احمد شوقي في نشيد الجن من مسرحية مجنون ليلى :

نحن بنو جهنما
نفلي كما تغلي دما
ثور في الارض كما
ثار أبونا في السما

٧ - وقال نزار قباني :

حدودنا با لياسمين والنسدى محصنة°
ووردنا مفتوحاً كالحلم الملوّنة
وعندنا الصخور تهوى والدوالي مدمنة
وان غضبنا نزرع الشمس سيوفاً مؤمنة

بحر الرمل

وأصل الرمل هو هذه الاجزاء الستة :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
وهو يستعمل تاماً ومجزؤاً ، فإذا كان تاماً كانت (عروضه)
دائماً (فاعلن) أي تدخل عليها علة تسمى (الحذف) - وهي حذف
السبب الاخير من التفعيلة - فتصبح (فاعلا) وتحول الى (فاعلن) *
اما (الضرب) فيختلف باختلاف أنواعه ، وغالباً ما يدخله في كل اجزائه
زحاف (الخبن) فتصبح (فاعلاتن) (فاعلاتن) و (فاعلن) (فاعلن) ▪
وأنواعه من التام هي :

١ - (الرمل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن)

وضربها صحيحاً (فاعلاتن) ، ومثالها قول مهيار الديلمي :

حملوا ريح الصبا نثركم قبل ان تحمل شيحاً وثمّما
وابعثوا لي في الكرى طيفكم ان اذتسم لعيوني ان تناما

وتقطيعه :

وبمشولي فلكر اطي فكمو

— — — — —

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ان اذتم لعيوني ان تماما

— ن — — ن — — ن — — ن — —

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

والملاحظ : ان زحاف الخبن قد دخل على العروض ، كما دخل

على الحشو في التفعيلة الخامسة ■

٢ — (الرمل المقصور) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) ،

وضربها مقصوراً (فاعلان°) ، والقصر : — حذف ساكن السبب واسكان

متحركه — ومثاله قول عدي بن زيد عن لسان شجرتين :

رب ركبٍ قد أناخوا حولنا يمزجون الخمر بالماء الزلال

ثم أمسوا .. عصف الدهر بهم وكذلك الدهر حالاً بعد حال°

وتقطيعه :

رب ركبـن قد افاخو حولنا

— ن — — ن — — ن — — ن — —

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

يمزجون نل خمربلما ء ززال

— ن — — ن — — ن — — ن — —

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان°

والملاحظ : انك اذا قرأت القافية محركة° — كما تروى أيضاً —

كان من النوع الاول ■

٥- (الرمل المذيل) : - وهو قليل جدا - والتذييل زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة ، فتصبح تفعيلته الاخيرة (فاعلاتان) ومن أمثلته:
شادن ما تقدر العين تراه من قلاليه°
لان حتى لو مشى الذر عليه كاد يدميه°

وتقطيعه :

لان حتتا لو مشذ ذر ر عليهي كاد يدميه°
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
والملاحظ : ان الجزء الثالث (رعليهي) اما ان نشبع فيه حركة الهاء - على خلاف القاعدة فيها - فتكون تفعيلتها (فاعلاتن) ، واما ان نكف التفعيلة فتصبح (فعِلاتٌ) - والكف : هو حذف السابغ الساكن - .

٦- (مجزوء الرمل المقصور) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه مقصوراً - وقد مر معنى القصر - ومن أمثلته :
اشرق البدر علينا من ثنيات الوداع°
وجب الشكر علينا ما دعا لله داع
وتقطيعه :

اشر قلبد ر علينا من ثنييا تل وداع°
- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٧ - (مجزوء الرمل المحذوف) : وهو ما كانت عروضه محذوفة
 (فاعلن) وضربها كذلك وقد اعتبره بعض العروضيين من مشطور
 المديد ، وهو خطأ ، لانهم بنوا ذلك على ان اصل المديد هو ما يحصل
 في الدائرة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) وهو مجرد فرض كما قدمنا .
 ومن أمثلته :

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك
 وتقطيعه :

طافيبغي	نجوتن	من هلاكن	فهلك°
— — —	— — —	— — —	— — —
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فعلن

خلاصة الرمل :

يستعمل تاماً ومجزوءاً ، ويجوز فيه التصريح
 ويدخله من التغيرات :

- ١ - زحاف (الخبن) في جميع اجزاء البيت .
- ٢ - زحاف (الكف) وهو حذف السابغ الساكن اذا كان ثاني
 سبب ، ودخوله نادر جداً على الرمل .
- ٣ - علة (الحذف) وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة .
- ٤ - علة (القصر) وهي حذف ساكن السبب الخفيف واسكان
 متحركة
- ٥ - علة (التذييل) وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة .

تمريعات الرمل

قطع من الايات التالية واعرف نوعها وما فيه من علة او زحاف :

١ - قال الشيبى :

بطل الحمد ومكذوب الثنا	فتنة الناس ووقينا الفتنا -
وقيح صيراه حسنا	رب جهنم حولاه قمرا
كلنا يطلب ذا حتى أنا	كلنا يطلب ما ليس له
اربع بالامس كانت دمنا	ربما تعجبنا مخضرة
سمعوا عنهم وغضوا الاعمينا	حكم الناس على الناس بما
اذني عينا وعيني اذنا	فاستحالت وانا من بعضهم

٢ - وقال الجواهري :

كله فضل والطاف ومن	يا شباب اليوم هذا وطن
غير اطياف واحلام تظن	ليس ندري من خفايا سحره
والى اتفه ما فيه تحن	عجب هذا الثرى تألفه
كوكب ييزغ او ليل يجن	كل ما عندك منه انه
وضريح عند ما ترحل عن	مدرج في الحل تستدري به

٣ - وقال مهيار الديلمى :

فراقت علمها ما حسبي	سرّها ما علمت من خلقي
---------------------	-----------------------

انا من يرضيك عند النسب
ومشوا فوق رؤوس الحقب
وبنوا ابياتهم بالشهب

لا تخالي نسباً يخفضني
قومي استولوا على الدهر فتى
عمموا بالشمس هاماتهم

٤ - وقال علي محمود طه :

ويا خضر الروابي
فتى غضّ الاهاب
في النور المذاب
صنع احلام الشباب

يا ضفاف النيل بالله
هل رأيتن على النهر
اسمر العجبة كالخمرة
ساجداً في زورق من

٥ - والسيد حسين بحر العلوم :

لم نجد من (أمنها) رأياً مصافاً
مطرت الاله سراباً ودخافاً
عجّف المعنى، والفاظاً سماناً

كم بنينا هرمًا من (هيئة)
وعلت بالندر الهوج وما
فاجتنيها حبالى . . ولدت

٦ - وقال عبد المحسن السوري :

بالذي ألهم تعذيبي ثياك العذابا
والذي ألبس خديك من الورد تقابا
والذي صيرّ حظي منك صداً واجتبابا
ما الذي قالت له عيناك لقلبي فاجابا

بحر المتقارب

اجزاء المتقارب ثمانية هي :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
ويجوز ان يدخلها زحاف يسمى (القبض) وهو حذف الخامس
الساكن فتكون تفعيلته (فعولن) ويستعمل تاماً ومجزوءاً ، وقد ذكر
العروضيون له من التام أربعة أنواع ومن المجزوء نوعين ، ولكنني رأيت
في بعض هذه الأنواع — على ندرتها — نشازاً ، فاستغنيت عنها ، ولذلك
فسوف اذكر منه ثلاثة أنواع تامة فقط مع ملاحظة ان العروض في هذه
الأنواع لا تثبت على حال فقد تكون صحيحة (فعولن) وقد تتغير
— بالقبض او بالحذف — وانما تختلف أنواعه الثلاثة بالضرب فقط :

١ — (المتقارب الصحيح) وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه
صحيحاً ومن أمثلته قول مهيار :

نديمي وما الناس الا السكارى ادرها ودعني غدا والخمارا
من العجز ترك الفتى عاجلاً يسر لأمر يخاف اقتظارا

ونقطيعه :

نديمي ومنا س اللل سكارى
— — — — —
فعولن فعولن فعولن فعولن

ادرها ا ودعني غدن ول خمارا

ن — ن — ن — ن — ن —

فعولن فعولن فعولن فعولن

والملاحظ انك اذا قطعت صدر البيت الثاني وجدت عروضه

(فعو) أي دخلها (الحذف) وهذا مطرد في أبيات المتقارب •

٢ — (المتقارب المقصور) وهو ما كان ضربه مقصوراً (فعول °)

— والقصر حذف ساكن السبب واسكان متحركه — ومن أمثله

قول المتنبي :

سنون تماد ودهر يعيد° لعمر ك ما في الليالي جديد°

اضاء لآدم هذا الهلال فكيف تقول : الهلال الوليد°

وتقطيعه :

سنونن تعاد ودهرن يعيد°

ن — ن — ن — ن — ن — •

فعولن فعول° فعولن فعول°

لعمر كما فل ليالي جديد°

ن — ن — ن — ن — ن — •

فعول° فعولن فعولن فعولن فعول°

٣ — (المتقارب المحذوف) وهو ما كان ضربه محذوفاً (فعو)

وتحول الى (فعل °) ساكنة اللام ومن أمثله قول الجواهري :
 أخي جعفر يا رواء الربيع الى غنن بارد يسلم
 ويا قيساً من لهيب الحياة خبا حين شب له مضم

وتقطيعه :

أخي	جع	فرن	يا	روائر	ربيع
— —	— —	— —	— —	— —	— —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
الى	ع	غنن	با	ردن	يس
— —	— —	— —	— —	— —	— —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

خلاصة المتقارب :

- ١ — يجوز ان يدخل زحاف (القبض) — حذف ساكن السبب —
 كل اجزاء الحشو والعروض =
- ٢ — علة (الحذف) وهي حذف السبب بكامله تدخل على
 المتقارب في عروضه وضربه ، ولكنها في العروض غير لازمة وفي الضرب
 لازمة وهذا من شذوذ القاعدة .
- ٣ — يدخل على المتقارب أحيانا علة اخرى (الخرم) وهي اسقاط

اول الوند ولا تلزم أيضا فتكون التفعيلة (عولن) واحيانا يدخلها معها
(القبض) فتصبح (عول) ومثالها قول أمية بن عائذ الهذلي :
ألا يا لقومٍ لطيفِ الخيالِ أرَّق من فاحِ ذي دلال
ولا يتم الجزء الا ان يقول (وأرَّق) :

ومثله قول الجواهري :

أخي جعفر؟ ان رجع المسنين بعدك عني صدى مبهم

تمرينات المتقارب

قطع هذه الأبيات واذكر ما فيها من زحاف او علة

قال شوقي :

وهذا مسيلك يا ادمع	اعيني هذا مكان البكاء
يكاد وراء البلى يلمع	هنا فم ليلي الزكي الضحوك
وليس بنشره البلقيع	هنا من شبابي كتاب طواه

وقال محمد الهجري :

فمن علم الفجر اني هنا ؟	اعيني جفلكن السنا
على خاطري لهبا ارعنا	واي مهب اعاد الرماد
تيقظت .. لا ، لم اكن في القبور ..	حروفك هذي .. وهذا أنا
طيور ترفرف في بيتنا	والحانك العطرات الخفاف
سراعاً فتثقلهن المنى	صبايا تراكض في مقلتي

وقال آخر :

صغير تخلف قلبي لديه °	احن لطفل كفرخ القطا
لذاك الشخيص وذاك الوجيه	فأت عنه داري فيا وحشتا
فيكي علي° وابكي عليه	تشوقني وتشوقته
فمنه الي° ومني اليه °	وقد تعب الشوق ما بيننا

وقال الشرقي :

أأنت على وضعنا خارج ؟ - :

فصلاً ، وينفصل الناضج

أقول - وقد سألتني الرفاق

أبى الثمر الفج عن جذعه

وقالت نازك الملائكة :

ومنزلق الضوء كل صباح

تقبل ما جرحته الرياحُ

وآفاقنا والسهول الفساح

سكنا الرضا في شفاها الجراح

وكانت لنا قطرات الندى

وكان النسيم شفاهاً تمر

وكنا نحب الشذى والنخيل

وان جرحتنا اكف الرياح

تعقيب :

يوجد للمتقارب مجزوء نادر الوجود في الشعر العربي ، وقد نظم

عليه ابن عبد ربه في معرض ذكره للمتقارب ، ليكون شاهداً له ،

وهو قوله :

وتذكر ما قد مضى

أبى عنك ان يعرضاً

أأحرم منك الرضا

وتعرض عن هائـم

الى آخر الايات . .

وهي بعروض محذوفة (فعو) وضرب مثلها ، وتقطيعها :

أ أ حر م م ن ك ر ض ا و ت ذ ك ر م ا ق د م ض ي

ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

ف ع و ل ف ع و ل ف ع و ف ع و ل ف ع و ل ف ع و ل ف ع و

ووجدت في شعر بعض المعاصرين أمثلةً من هذا المجزوء . من

ذلك قول نزار قباني في قصيدة (رحلة في العيون الزرق) الا انه استعمل
في ضربها (فعول °) بدلا من (فعو) :

اسرح بتلك العيون° على سفن من ظنون°
أنا فاتح الصحوفاتح هذا النقاء الحنون
اشق صباحا ، اشق ضميرا من الياسمين
وتعلم عينك اني اجادف عبر القرون
أنا اول المجريين على أزل من لحون
جبالى هناك ° ° فكيف تقولين : هذي جنون



تدريب على ضبط الوزن

في التمارين التالية ، تجد اسطرا منشورة كانت بالأصل أبياتاً من قصائد مرت عليك ابجرها وستجد امام كل قطعة بيتاً يدلّك على وزنها وقافيتها ، والمطلوب اعادة الأسطر المنشورة الى أبيات منظومة كما كانت سابقاً .

١ - من قصيدة ايليا ابي ماضي في الكامل المجزوء مطلعها :

وطن النجوم أنا هنا حدثق . . اذكر من أنا ؟

أعد الاسطر المنشورة الى وضعها المنظوم :

(في ، مدندنا ، جذلان ، كالنسيم ، يمرح ، حقولك)

(لا ، ولا ، يحسن ، يتسلق ، وني ، ضجرأ ، الاشجار)

(و ، أو ، يبريها ، بالاغصان ، قنا ، يعود ، سيوقا)

٢ - افظم الابيات المنشورة من قصيدة لعبد الرزاق محيي الدين

في (الرمل) مطلعها :

يا حديث النفس في خلوتها وسهيري في ليالي السمر

(به ، لم ، لم ، من ، ان ، عمرمي ، يوما ، أحسبه ، أشاهدك)

أكن) .

(فيه ، به ، لم ، غالطت ، وطريقا ، رجلاي ، أصادفك ،

بصري) .

٣ - قال محمود غنيم من قصيدة رجزية مطلعها :

هنا الغرام والوكة يا منظرأ ما أجمله

أعد أبياته المنشورة الى وضعها المنظوم :

(أهلك ، فتنة ، أم ، خطرت ، اثى ، منتقله)

(جَمْرَةٌ ، كَأَنَّهُ ، أَخْمَصِيهَا ، مُشْتَعِلُهُ ، تَحْتَ)

(مَا ، سَاعَةً ، عَبَاءٌ ، أَضْلُ ، التَّقَى ، دَعْنِي ، أَثْقَلُهُ)

٤ - أعد آيات أبي القاسم الشابي التالية الى وضعها الاصلي

وهي من المتقارب ومطلعها :

اذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بدَّ ان يستجيب القدرُ

(و ، و ، لا ، لا ، بدَّ ، بدَّ ، أنْ ، أنْ ، ينكسرْ ، ينجلي ،

للقيد ، الليل) ▪

(فلا ، و ، كَمِيتَ ، الا ، كَمِيتَ ، يحضنْ ، يلثمْ ، الزَّهَرُ ،

الطيور ، النحلُ ، الافقُ) ▪



تمارين على الاوزان السابقة

حاول ان تعرف من أي الابحر هذه الايات :

- ١ - بغداد ما حمل السرى منى سوى شبوح مريب
جفلت له الصحراء والتفت الكيثب الى الكيثب
وتنصت زمر الجنادب من فويحات الثقوب
٢ - افضى الى ختم الزمان فضته وطوى القرون القهقري حتى اتي
٣ - كم كحلنا مقلة الفجر بما قدم تجرح احشاء الثرى
٤ - هش لما طفلته أمه حار ما بينهما شوقهما
٥ - يا جيبى انا ما زلت اقلوى لك كي افضج
ساعدي ما عاد للدفع
٦ - وأطيب ساع الحياة لدا متى ألج الباب يهتف باسمي
٧ - تنهض بي وترتمي مطرقة من الدم

(١) بشارة الخوري (٢) احمد شوقي

(٣) عمر ابو ريشة (٤) خليل مردم

(٥) جميل حيدر (٦) محمود غنيم

(٧) أدونيس

كأنمسا طينها يجسني في قمقم
 ٨ - يوم طوى عمري ببهجته حتى زهت أيامي الأول
 ووهبته عيني فما برحت لأن بالانوار تكتحل

هـ - الوافر

وزن الوافر هو :

مفاعِلَتُنْ مفاعِلَتُنْ فعولُنْ

— — — — —

مفاعِلَتَيْنِ مفاعِلَتَيْنِ فَعُولَيْنِ

— — — — —

وقد يأتي تاما على الشكل السابق ، ومجزؤاً بحذف (فمولن)

من الصدر والعجز ، والعروضيون يقولون ان اصل الوافر (مفاعلتن

(مفاعلتين مفاعلتين) في الصدر والعجز ، وهو وهم "تقرضه الدائرة" (١)

فلم يرد عن العرب بيت واحد على هذا الشكل •

ويدخله من الزحاف (العصب) وهو اسكان الخامس الملام من

■ مفاعلتن فنحو لها الى (مفاعيلن)

وأنواعه هي :

١ - (الوافر التام) وهو ما كانت عروضه (فَعولن) صحيحة

(١) اضطرّ العروضيون - حين أدخلوا الوافر مع الكامل في دائرة

سموها (المؤتلف) فخرج بهذه التشكيلة التي لم ينظم عليها أحد من

العرب - الى ان يستحدثوا علة جديدة سموها (القطف) وهي مؤلفة من

علة الحذف – السقاط السبب الخفيف – وزحاف العصب – اسكان

اللام - فصارت تفعيلته الثالثة (مفاعل °) وهي تقابل (فعولن) . ولذلك

قالوا ان النوع التام من الوافر عروضه (مقطوفة) وضربها مثلها . ولم

يكونوا بحاجة الى هذا التكلفة وزيادة العلل

وضربها مثلها ومن امثاله قول القرزق :

ندمت ندامة الكسعي لما غلت مني مطلقه (نوار)
وكانت جنتي فخرجت منها كآدم حين لج به الضرار
وكنت كفاقيء عينيه عمداً فاصبح لا يضيء له النهار

وتقطيعه :

ندمت ندا متل كسعي يلما
ن ن ن ن ن ن ن
مفاعلتين مفاعيلن فعولن

غلت مني مطلقتن نوارو
ن ن ن ن ن ن ن
مفاعيلن مفاعلتين فعولن

٢ - (الوافر المجزوء) وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربها

مثلها . ومن أمثله قول الشيخ محمد رضا الشيباني :

شباب طائش نرق وشيب ما بهم رمق
وشعب طالب ثقة فدلوا بمن يشق
ففي آرائنا شيع وفي احزابنا فرق

وتقطيعه :

شبابن طا ئشن نرقو وشيين ما بهم رمقو
ن ن ن ن ن ن ن
مفاعيلن مفاعلتين مفاعيلن مفاعلتين

والملاحظ هنا ان (العصب) قد يدخل كل الاجزاء عدا الضرب
كقول أبي دهل الجمحي :

ألا هل هاجيك الاظعان اذ جاوزن مطلقا
وتقطيعه :

ألا هل ها جكل اظعا ن اذ جاوز ن مطلقا

ن — — — ن — — — ن — — — ن — — —

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٣ — (الوافر الهزجي) ^(١) وهو مجزوء الوافر الذي يكون ضربه

معصوبا دائما ، ومن أمثلته قول شاعر الاغاني وقد تقدم في التمهيد :

لمن نار باعلى الخيف دون البئر ما تخسو

اذا ما أخمدت ألقى عليها المنديل الرطب

أرقت لذكر موقعها فحن لذكرها القلب

وتقطيعه :

أرقت لذك ر موقعها فحن لذك ر هل قلبو

ن — — — ن — — — ن — — — ن — — —

مفاعيلتن مفاعيلتن مفاعيلتن مفاعيلتن

والملاحظ ان البيتين السابقين قد دخل كل اجزائهما زحاف العصب،

وقد يدخل أحيانا مع العصب زحاف آخر يسمى (الكف) — وهو حذف

السابع الساكن — وذلك كقول بشار :

(١) هذه التسمية مني، لاني افضل الغاء بحر الهزج والحاقه بالوافر

وسأبرر ذلك في نهاية الكلام عن الوافر .

ربابة ربة البيت تمجّ الخلّ بالزيت
 لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت
 فلو قطعنا البيت الثاني لكان على الوجه التالي :

لهـا عشر	دجاجات	وـديـكـنـ حـ	سـنـصـصـوتـي
ن — —	ن — —	ن — —	ن — —
مفاعيل	مفاعيلن	مفاعيل	مفاعيلن

خلاصة الوافر :

أنواع الوافر ثلاثة : تام ، ومجزوء صحيح الضرب ، وآخر معصوب الضرب وقد سميناهم الهزجي ويدخله من الزحافات ما يلي :

١ - زحاف العصب وهو - اسكان الخامس المتحرك - فتقلب التفعيلة الى مفاعيلن .

٢ - زحاف الكف وهو - حذف السابع الساكن - فتكون تفعيلته (مفاعيلت*) واذا دخل معه العصب صارت (مفاعيل*) .



الهزج وافر مجزوء

كثير من القصائد الهزجية في الشعر العربي ، قديما وحديثا ، توجد فيها تفعيلات وافرية ، وقد مر قول شاعر الاغاني (لمن فار باعلى الخيف) ورأيتهم البيت الثالث لا يقطع على الوافر . كذلك ورد في الاغاني ١٤٩ / ٢ قصيدة هزجية لعروة بن اذينة جاء فيها :

الى مثل مهاة الرمل تكسو المجلس الزينا
الى خودٍ منعمةٍ خففت بها وفدينا

وانت تجد في البيت الثاني (منعمة) و (خففت بها) وهما وافريتان . وجاء في الاغاني أيضا من غناء طويس - ٣٢٩ / ٢ - قوله :

افق يا قلب عن جمّل وجمّل " قطعت جلي
وكيف يفوق محزون بجمال هائم العقل
والتفعيلة الاولى من البيت الثاني وافرية .

وكثر مثل ذلك في الشعر المعاصر فقد جاء لعلّي الشرقي من قصيدة هزجية مثل قوله :

لطلاب الفواكه عفت فاكهتي وا طباقي
ويوشك ان يطيح الرأس من طيلة اطراقي
كما ورد للجواهري من قصيدة مطلعها (خبت للشعر انقاس) قوله فيها :

فقل هل غير ما حَجَرَ لثألهم ام الماس
وقوله :

وأبليت فرط ما شدت منازعهم اقواس

ولبشارة الخوري من قصيدة هزجية قوله :

يقود الى جفون المجد ابطالاً مجانيـنا
ولعمر ابو ريشة قوله من هزجية :

فما برزت لنا الاً وضحكـتها واصداها

توزعها هنا وهنا وتغمرنا بعدواها

ولسليمان العيسى من قصيدة (رفيق الكاس والنخب) قوله :

وقلبك في ضلالتـه أـلـم يـرح اخا قـلبي

وغير هؤلاء من شعرائنا المعاصرين ، بل قد تعدى ذلك الى شعراء

التفعيلة الواحدة في قصائدهم الهزجية مما يسمى (بالشعر الحر) فجاء

لنزار قباني قوله من قصيدة (خمس رسائل الى امي) :

صباح الخير يا حلوة

صباح الخير يا قديستي الحلوة

مضى عامان يا أمي

على الولد الذي ابـحـر°

برحلته الخرافية

والشطر الرابع والخامس لا يقطعان الاً على تفعيلة الوافر .

وجاء لنا ذلك الملائكة قولها في موشحة من ديوان قرارة الموجة :

وابغضتك لم يبق سوى مقتي افاجيه

واسقيه دماءً غـدي واغرق حاضري فيه

ووجود هذه الظاهرة عند شعرائنا القدماء والمحدثين ، لا يمكن ان

تفسرها بضعف الحس الموسيقي عند هؤلاء ، خاصة وان القارئ لا يشعر

عند سماعه هذه النماذج بأي نشاط يذكر .

كذلك فانها لا يمكن ان تفسر بوجود (زحاف) ، لان الزحاف ، دائما ، نقص في التفعيلة وهذه الظاهرة زيادة حركة في تفعيلة الهزج ، ولا يمكن ان تفسر بانها (علة) لانها ليست بلازمة ، ولان العلة لا تدخل في الحشو .

فلم يبق الا ان نأخذ بما قاله القدماء من ان القصيدة تعتبر من الوافر اذا وجد فيها بيت تفعيلته (مفاعلتن) وان كانت كل التفعيلات الاخرى (مفاعيلن) . وهو رأي مقبول الا انه بحاجة الى ان نزيد فيه ان لا فرق في الواقع بين الهزج ومجزوء الوافر ، وانهما وزن واحد لا وزنان .

يؤيد ذلك :

- ١ - انهم يجعلون أحد ضروب الوافر المجزوء معصوبا ، ويجيزون معه عصب العروض والحشو ، وليس الهزج غير ذلك ، ومجرد وجود تفعيلة على زنة (مفاعلتن) في قصيدة كاملة كلها على (مفاعيلن) لا يسوغ لنا - من ناحية الحس الموسيقي - اعتبارهما وزنين .
- ٢ - انهم أجازوا في كل تفعيلات الوافر - حتى التام منه - ان تكون معصوبة كقول عنتره :

وسيفي كان في الهيجا طبيبا يداوي رأس من يشكو الصداعا
فاذا ضمنا الى ذلك انهم يذكرون للهزج ضربا كضرب الوافر التام (فعولن) مثل قولهم ^(١) :

وما ظهري لباعي الضيم بالظهر الذلول
تأكد لنا ان الهزج - بنوعيه - هو مجزوء هذا الوافر ، الا ان

(١) حذفنا هذا النوع لندرته وثقله .

الجزء وقع في حشوه لا في ضربه فلو افك رفعت عروض بيت عنتره ،
وجزاءاً من حشوه لكان على الشكل الآتي :

وسيفي كان في الهيجا س من يشكو الصداعا

وهو من النوع الثاني للهج الم حذف •

من أجل ذلك رأيت ان أخذ بالرأي القائل بدمج الهج مع الوافر.



من أمثلة الوافر

قال المجنون :

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية او يراح
قطاة غرها شرك فراحت تجاذبه وقد علق الجناح

وقال الطغرائي :

وليل في جوانبه فضول من الاظلام أسود غيها ني
كأن نجومه دهج حيس ترقق بين أجفان الغواني

وقال الشاعر القروي :

إلهي ردة مالِك من أيادٍ على وطني •• ورد له (الإيادا)
خلعت على ربه الحسن فذاً والبست القطين به الحدادا
وما شرف الجبال لساكنيها وشم أبائهم خسفت وهادا
شبول (الارز) بات الحلم عجزا وبعض العجز موت ان تمادى
فكونوا النار تحرق •• او قذى في

عيون البطل ، ان كنتم رمادا

وقال شوقي :

أبا المهدي عوفيت ويا بورك في عمرك
أراني شعرك الويل وما اروي سوى شعرك
كما لذ - على الكره - كلام الله للمشرك

وقال نزار قباني :

يسيل الليل موسيقى	وصاحبتي اذا ضحكت
من (النَهْوَنَد) تطويقا	تطوقني بساقية
ابريقاً فابريقا	فأشرب من قرار (الرصد)

وقال جميل حيدر :

انفاس من الوقود	رفيف الاحرف البيضاء
تجديف بلا قصد	وزحف الانمل الشرهاء
ذراع مروح المد	فكم اوغل باللمس
وكم سبح في نهـد	وكم طوّف في غسق
وينفي الخد بالخد	تغيب العين بالعين

* * *

٦ - السريع

اجزاء السريع ستة هي :

مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن مستفعِلن فاعِلن ^(١)

هذا هو الاصل فيه وقد يدخله (التذييل) فتصبح تفعيلته الاخيرة

(فاعِلن) = كما يدخله (الخبن) فتصبح (فعِلن) ، او (القطم)

فتصبح (فعِلن) ^(١) وهذه مصطلحات مرت عليك معرفتها =

ويجوز في حشوه ما يجوز في الرجز من دخول الخبن والطي ، وله

أنواع منها :

١ - السريع الصحيح - وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعِلن)

(١) يزعم العروضيون ان السريع من دائرة (المشتبه) ولذلك فان

أصله عندهم (مستفعِلن مستفعِلن مفعولات) ولاجل انسجام هذا الاصل

مع ما وجد من اشكال السريع ذكروا أولاً : أن (مفعولات) يدخلها علة

تسمى (الكسف) - حذف السابع المتحرك - فتصبح (مفعولا) ويدخلها

زحاف (الطي) - حذف الرابع الساكن - فتكون (مفعلا) وهي تقابل

(فاعِلن) . ثانياً : انه يدخلها مع الطي علة تسمى (الوقف) وهي اسكان

السابع المتحرك فتصبح (مفعلات) وهي تقابل (فاعِلن) . ثالثاً : يدخلها

علة تسمى (الصلَم) وهي حذف الوند المفروق (لات) فيبقى من

التفعيلة (مفعو) وهي تقابل (فعِلن) . رابعاً : انه يدخلها

الخبن والطي ثم الكسف أي حذف الثاني والرابع الساكنين والسابع

المتحرك فتصبح (فعَللا) وهي تقابل (فعِلن) . وتسمى الاولى (مطوية

مكسوفة) والثانية (مطوية موقوفة) . والثالثة (صلما) والرابعة

(مخبونة مكسوفة) . ولا حاجة بنا لكل هذا التعقيد .

وضربها مثلها - ومثاله قول السيد الحميري وقد خرج اهل البصرة يستسقون :

اهبط الى الارض فخذ جلدا ثم ارمهم يامزن بالجلد
لا تسقم من سبل قطرة فانهم حرب بني احمد
وتقطيعه :

اهبط الل ارض فخذ جلدن

— د — — د — — د —

مستعلن مفتعلن فاعلن

ثم رمهم يا مز نبل جلمدي

— د — — د — — د —

مستعلن مفتعلن فاعلن

٢ - (السريع المذيل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن)

وضربها مذيلاً (فاعلان) ومثاله قول البحري :

بات نديماً لي حتى الصباح اغيد مجدول مكان الوشاح

كانما ييسم عن لؤلؤ منضد ، او بركد ، او أقاح

وتقطيعه :

كانما ييسم عن لؤلؤن

— د — — د — — د —

مفاعلن مفتعلن فاعلن

منضضدن او بردن او أقاح

— د — — د — — د —

مفاعلن مفتعلن فاعلان

٣ - (السريع المقطوع) : وهو ما كانت عروضه صحيحة. (فاعلن)
 وضربها مقطوعاً (فعْلَن) والقطع حذف ساكن الوجد واسكان ما قبله
 ومثاله قول الشريف الرضي :

بلادة النعمة في طبعه وربما فاقش في الحب
 يا ماطلاً لي بديون الهوى من دلّ عنيك على قلبي

وتقطيعه :

يا ما طلن لي بديو نل هوى
 — — — — —
 مستفعِلن مفتعلن فاعِلن

من دللعي نيك على قلبي
 — — — — —

مستفعِلن مفتعلن فعْلَن

يذكر العروضيون نوعاً رابعاً للسريع هو (السريع المخبون) *

وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعْلَن) وضربها مثلها ومثاله

قول الشاعر :

النشر مسك ، والوجود دفا نير ، واطراف الاكف عنهم°

وتقطيعه :

انشر مس كن ولوجو هبنا
 — — — — —

مستفعِلن مستفعِلن فعْلَن

نيرن وأط رافل اكف فعنهم°

— — — — —

مستفعِلن مستفعِلن فعْلَن

ويحسن بنا ان نحذف هذا النوع الرابع من السريع وذلك :

- ١ - لقلّة شواهد فلم أجده منه - بالرغم من بحثي الشديد - غير أبيات قليلة يستشهد بها العروضيون وليست هناك قصيدة كاملة منه .
- ٢ - اني أحسب ان اصل هذا النوع هو الكامل الاحذ وقد دخل الاضمار في حشوه ، فانك قد تجد أبياتا من الكامل هذا ، دخل الاضمار تفعيلات حشوها ، وان كان ذلك نادرا كقول الشريف الرضي من قصيدة (هب للديار بقية الجلد) :

ما ضَرَّهم والبن يخفّزهم لو علّلونا بانتظار غدٍ
وكقول بشاره الخوري من الكامل الاحذ أيضا :

قالت له : نمّ نمّ لفجر غدٍ ضع رأسك الواهي على كبدي

خلاصة بحر السريع :

- ١ - بحر السريع يأتي تاما دائما ، وما ذكره العروضيون من مشطوره فهو راجع الى الرجز كما قدمنا .
- ٢ - يدخله من التغيرات :
- آ - يدخل في حشوه ما يدخل على (مستفعلن) من الخبن وهو حذف الثاني الساكن والطّي وهو حذف الرابع الساكن .
- ب - ويدخله في الضرب علتان : التذييل وهو زيادة حرف ساكن

فيكون ضربه (فاعلان) و (القطع) وهو جذف ساكن الوند المجموع
واسكان ما قبله فيكون ضربه (فعِلن) ▪

ج - قد يدخل في كل من العروض والضرب زحاف (الخبن)
فتصبح فاعِلن (فعِلن) وهو نادر جدا ♦



أمثلة على السريع

قال محمد الهجري :

يامن تغني حولهم (دجلة) اغصاننا غنتْ عليها الكلابُ
واستعجمت عيوننا فهي لا تبصر الا جملاً او سراب
ألم تزل هناك في أرضكم (شمسة) ولو لنشر الثياب
وذلك الذي نسيت اسمه يضيء في الليل زوايا العتاب
فشمسنا قد نسيت لونها وبدرنا يحشو علينا تراب

وقال عمر أبو ريشة :

فراشة قالت لاختٍ لها : ما ابهج الكون وما اسنى
لكنني يا أخت في حيرةٍ من أمره ، سرعان ما يفنى !!
رفيقة العمر لنا يومنا فلنجن من نعماء ما يجنى
لا تسألني عن غدنا .. ربما أيقظت من اشباحه الوسنى

وقال احمد الوائلي :

(حسون) يا أجمل ما يكتب وياشذى الجنة بل أعذب
يا قدماً شددت عيني بها تتبعها دوما ولا تتعب
يشدو لها صدري اذ تعتلي ويتنشي كتفي اذ تركب
زغليل من همس أقدامه يموسق الرملة اذ يلعب
تهفو النجوم الى كفه والترب في اترابه معجب

وقال صالح الظالي :

انا هنا كلي مع العطر تطلع للدرب يشتري

عيناي •• احساسي •• حشد الدما
كل الذي حولي تجتاحه
ديوان شعري أمس غنيته
ومقبض الشبّاك فقّرتِه
وهذه المرأة قابلتها

وقال ضياء الدين الخاقاني :

بين عروقي صارخاً يجري
في حرقه (أين) و•• (لا ادري)
ما زال حتى الآن في سكر
ما انفك عنه لهب الجمر
فلم تبارح ألق النحر

اماه في (مكتبنا) صيبة
وربما نلت جزء الذي
فيلعب السوط على منكبي
وليس متني وحده المبتلى

يحترم الاستاذ ما يأمرون
يجنون في المكتب او يخطئون
ظلما •• وهم من حوله يلعبون
فكم من الظلم قلوبت متون



تدريب على الاوزان السابقة

١ - أعد بيتي صالح الجعفري من (الهزج) او (الوافر الهزجي)
كما سميناه الى مثل هذا البيت :

تعالى الله رب السلم لفَّتْ راية الحرب

(و ، قد ، في ، سرب ، القطا ، حمى ، قام ، مرتاع ، سرباً)

(و ، معاً ، و ، الى ، جنباً ، الطفل ، الطفل ، جنب ، أم)

٢ - افظم الابيات المنشورة من قصيدة الجواهري الوافرية ومطلعها:

خذي مسعاكِ مثخنة الجراح ونامي فوق دامية الصراح

(و ، من ، لن ، يدق ، نصيرا ، الاسى ، كيانا ، راحاً ، تجدي ،

براح) .

(و ، و ، قد ، لا ، بالسنة ، قوماً ، خرست ، يردسون ، فصاح

الدواهي) .

(و ، بنا ، عندنا ، لا ، و ، تعني ، جَو ، القول ، فالفعل ،

صاح ، مغم) .

٣ - في قصيدة نزار قباني (طفلتها) من السريع ومطلعها :

طالعي دربي بها مرة ترفه كالفراشة الجامحة

ايات ثرتها لك ، حاول ان تعيدها منظومة كما كانت :

(بأمّها ، طفلتها ، اقبلت ، هل ، بعد ها ، تفجني ، النازحة)

(كأنه ، في ، حبها ، الليلة ، اعوام ، على ، عشرة ، البارحة)

(أمّا ، من ، باكيًا ، رائحة ، مقبلاً ، أمّها ، أخذتها ، بها)

٤ - أعد الكلمات المنشورة الى وضعها الطبيعي من قصيدة بشارة

الخوري من الكامل :

فَتَنَ الجمالِ وثورة الاقداح ... صبغت اساطير الهوى بجراحي
(خَضَّبَ ، بدمائه ، يا ، سَفَّاح ، العنقودِ ، كَفَّه ، مِنْ ،
ذابح ، بوركت) ▪
(انا ، أنْ ، و ، ارضى ، الهوى ، الاقداح ، لست ، للندامى ،
تثاؤب ، ارى ، كَسَل) •



٧ - الطويل

بحر الطويل هو أول الابحر المزوجة التي تتكون وحدتها الموسيقية من تفعيلتين او أكثر ، ولذلك أثرنا ان تتأخر بذكره الى هذه المرحلة ، التي يكون فيها الطالب قد اعتاد حسه على تقطيع البيت الى وحداته الموسيقية (تفعيلاته) =

والطويل يتألف من ثمانية اجزاء هي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ويدخله من التغيير في هذه التفعيلات (القبض) وهو حذف الخامس الساكن ، فتصير فعولن (فعولٌ) ومفاعيلن (مفاعِلن) كما يدخله (الحذف) في ضربه فتكون مفاعيلن (مفاعي) كما سيأتي .

وقد يدخل (الكف) في حشوه احياء وهو نادر جداً وقبيح أيضاً فتصير تفعيلته (مفاعيلٌ) =

اما انواعه فهي ثلاثة :

١ - الطويل الصحيح : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعِلن) وضربها صحيحا (مفاعيلن) ومثاله قول المعري :

تمنيت ان الخمر حلت لنشوةٍ تجهلني كيف اطمأنت بي الحالُ

مقلٌ من الأهليلج : يسرٍ واسرةٍ كفى حزنا بين "مشت" واقلال

وتقطيعه :

تمني ت اتل خم رحلت لنشوتن

ن — ن — — — ن — — — ن — — —

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

تجهه لني كيف ط مأننت بيل حالو

ن — ن — — — ن — — — ن — — —

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

٢ — الطويل المقبوض : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن)

وضربها مقبوضا مثلها . ومن امثلته قول المتنبي :

وقفت وما في الموت شك " لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم

تربك الابطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثرعك باسم

وتقطيعه :

تمرر بكلا بطا لكلمى هزيمتن

ن — ن — — — ن — — — ن — — —

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ووجه كوضضا حن وثرع كبا سمو

ن — ن — — — ن — — — ن — — —

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

٣ — الطويل المحذوف : وهو ما كانت عروضه مقبوضة (مفاعلن)

وضربها محذوف ، والحذف هو اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة

فتصبح (مفاعي) وتنتقل الى (فعولن) ، ويشترط لهذا النوع ان تكون

التفعيلة السابقة على الضرب مقبوضة (فعول) = ومن امثله قول
أبي فراس الحمداني :

نعم دعت الدنيا الى الغدر دعوةً اجاب اليها عالم وجهول
وفارق عمرو بن الزبير شقيقه وخلى امير المؤمنين عقيلاً

وتقطيعه :

نعم	د	عند	دنيا	اللغـد	ر	دعوتن
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	مفاعيلن		
اجاب	اليها	عالم	وجهول			
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
ن	ن	ن	ن	ن	ن	ن
فعول	مفاعيلن	فعول	فعولن			

خلاصة بحر الطويل :

- ١ - الطويل تام دائماً ليس له مجزوء ولا مشطور ، ويدخله التصريح فتساوي عروضه ضربه .
- ٢ - تفعيلة العروض في أنواعه الثلاثة مقبوضة دائماً .
- ٣ - يدخل حشوه من الزحاف (القبض) بكثرة في فعولن ، وبقلة في مفاعيلن ، اما في عروضه وضربه فان القبض زحاف يجري مجرى العلة من حيث اللزوم .
- ٤ - يدخله من العلل (الحذف) في النوع الثالث .

أمثلة على الطويل

قال بدوي الجبل :

ويا رب من أجل الطفولة وحدها ورد الأذى عن كل شعب وإن يكن
أفض بركات السلم شرقاً ومغرباً وصن ضحكة الاطفال يارب انها
كنوداً وأحبيه وإن كان مذنباً ملاءك إلا الجنات انجن مثلهم
إذا غردت في ظامىء الرمل اعشبا ولا خلدها - استغفر الله - ايجبا

وقال حافظ ابراهيم :

عملتم على عز الجماد وذلنا لقد كان فينا الظلم فوضى فهذبت
فاغليتم طينا وارخصتم الدما حواشيه حتى عاد ظلماً منظماً

وقال الجواهري :

هو الشعر موجوعاً ينايى رحمة وألنّاس زاد غير آهة شاعر
وخلوا من القلب الجريح سراب وغير الدم المنزوف منه شراب

وقال بدر شاكر السياب :

وخوض في الظلماء سمعي تشده بكاء وفلاحون جوعى صفارهم
(بجيكور) آهات تحدرن في المد يغني اساهها خافق النجم بالاسى
تصبرهم عذراء تحنو على مهد وتروي ههواها نسمة الليل بالورد

وقال الشرقي :

عبرت على (الوادي) فسفت عجاجة فكم من بلاد في الغبار وكم ناد

وابقيت لم انفض عن الرأس تربه
الا رفع تكريماً على الرأس اجدادي

وقال جميل حيدر :

تمر الليالي كالشظايا بمهجتي
واجتر احزاني فزادي لعنة
فما انفتحت عيني على غير كالح
وما عثرت رجلي بغير اراقم
وكان لها مر الطيوف بحالهم
تلوئن دربي من سموم شتائي

وقال محمد حسين الصغير :

تائب ليل واستطال سحاب
وحسبك عاراً ان فجرك كاذب
تواكبت الاحداث تترى فقصر ت
وران بافق الفاتحين ضباب
ووعدك يغري الناظرين سراب
نسور ، وسدء المشرقين غراب



٨ - البسيط

البسيط من الأبحر الممزوجة التفاعيل ، وهو بالأصل على الشكل التالي :

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن
ولكن تفعيلتي العروض والضرب لم يردا إلا مع تغيير يأتي تفصيله .
ويستعمل البسيط تاماً ومجزوءاً ، وقد ذكر له العروضيون
مجزوءات ومشطورات سنستغني عنها لثقل وزنها (١) .

(١) ذكر العروضيون للبسيط مجزوءات ومشطورات ، منها الثقيل الشديد في ثقله وقد هجر منذ العهد الإسلامي ولم تبق إلا شواهد العروضية ، ومنها الخفيف الراقص الذي استحدثه المتأخرون إلا أنه لم يشع بعد شيوع الأنواع الأخرى .
١ - فمن الأنواع المهجورة :

أ - ما كانت عروضه صحيحة (مستفعِلن) وضربها كذلك ومثلوا له بقول الشاعر :

ظالمتي في الهوى لا تظلمي وتصرمي حبل من لم يصرم
وتقطيعه : (مفتعلن فاعِلن مستفعِلن مفاعِلن فاعِلن مستفعِلن)

ب - ما كانت عروضه صحيحة (مستفعِلن) وضربها مديلاً (مستفعِلان) كقول المرقش :

يا ابنة عجلان ما أصبرني على خطوب كنحت بالقدم
وتقطيعه : (مفتعلن فاعِلن مفتعلان مفاعِلن فاعِلن مستفعِلان)

ج - ما كانت عروضه مقطوعة (مستفعِلن) وتنقل إلى (مفعولان) وضربها كذلك ومثاله :

ما هيج الشوق من اطلال اضحت قفاراً كوحى الواحي

وتقطيعه : (مستفعِلن فاعِلن مفعولن مستفعِلن فاعِلن مفعولن)

د - ما كانت عروضه صحيحة (مستفعِلن) وضربها مقطوعاً

(مفعولن) ومثاله قول عبيد بن الابرص في معلقته :

وكل ذي ابل موروثها وكل ذي نعمة مسلوب

وتقطيعه : مفاعِلن فعِلن مستفعِلن مفاعِلن فاعِلن مفعولن

٢ - ومن الاوزان الحديثة :

وهي مشطورات او منهوكات للبيسط منها :

آ - ما كان على وزن : (مفتعلن فاعِلن مفتعلن فاعِلن)

كقول شوقي :

طال عليها القِدمُ فهي وجود عدمُ

قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم

بالسح فرعون في كرمتهما من كرمُ

ب - ما كان على وزن (مستفعِلن فعِلن) او فعِلان كقول شوقي في

مسرحة مجنون ليلي :

هلا هلا هيا اطو الفلاطيا وقرب الحيا للنازح الصب

جلا جل في البيد شجبة التريد كنغمة الفريد في الفن الرطب

وكقول جميل حيدر :

الحقبة البلهاء قبل اشتعال النار

كانت كوى احلام مطفأة الاسرار

كمحة الانغام في غفلة القيثار

وهفئة الاشداء في هجمة الازهار

فأي سرر ذاك بينكما فاهما

ولم تكن عيناك تدري وعيناها

اما انواعه الشائعة فهي ثلاثة ، ويدخلها من الزحاف الخبن في فاعلن ومستفعلن .

١ - البسيط المخبون : وهو الذي يدخل الخبن على عروضه وضربه فتصبح (فعِلن) بدلاً من (فاعلن) والزحاف هنا لازم كالعلة . ومن امثلته قول أبي تمام في وقعة عمورية :

لقد تركت ، أمير المؤمنين ، بها للنار يوماً ذليل الصخر والخشب
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى يشته وسطها صبح من اللهب
حتى كأن جلايب الدجى رغب عن لونها ، او كأن الشمس لم تغب

وتقطيعه :

لقد ترك تأمي ر المؤمنين بها
د - د - د - د - د - د - د -
مفاعِلن فعِلن مستفعلن فعِلن

لننا ريو من ذلي لصخر ول خشبي
د - د - د - د - د - د - د -

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

٢ - البسيط المقطوع : وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعِلن) وضربها مقطوعاً (فعِلن) والقطع حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله - فتصبح فاعِلن : فاعل° وتنقل الى (فعِلن) ومن امثلته قول ابن زيدون :

حالت لبعدهم ايامنا فعدت سوداً وكانت بكم بيضا ليالينا
اذ جانب العيش طلق من تألفنا ومورد اللهو صاف من تصافينا

سرّان في خاطر الظلماء يكتننا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا
وتقطيعه :

حالت لبع دكمو اييامنا فغلت
— — — — —
مستفعلن فعَلن مستفعلن فعَلن

سودن وكا نت بكم بيضن ليا لينا

— — — — —

مستفعلن فاعَلن مستفعلن فعَلن
٣ — مخلص البسيط : وهو أحد مجزوءات البسيط الشائعة ، حذف
الجزء الاخير من شطره (فاعَلن) وقد بقيت في عروضه وضربه (مستفعلن)
ولكن دخلها القطع فصارت (مستفعل °) ثم دخلها الخبن فصارت
(متفعل °) ونقلت الى (فعولن) فيكون وزنه ما قاله ابن الرومي في
هجاء بعضهم :

مستفعلن فاعَلن فعولن	مستفعلن فاعَلن فعولن
بيت كمعناك ليس فيه	شيء سوى انه فضول
ومن امثله قول المهري :	
اين امرؤ القيس والعداري	اذ مال من تحته الغبيط
له كميّتان : ذات كأس	تزيد . . . والسابح الريط
استعجم العرب في الموامي	بعدك ، واستعرب النبيط

وتقطيعه :

ينمرؤل قيسول عذارى اذ مال من تحتل غيطو
 —
 مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

خلاصة البسيط :

- ١ — البسيط يستعمل تاماً ومجزوءاً ومشطوراً وعروضه في التام مخبونة دائماً اما الضرب فقد يكون مخبونة وقد يكون مقطوعاً .
- ٢ — يدخله من التغيرات في الحشو :
- آ — زحاف الخبن في التام ، والخبن والطبي في المجزوء والمشطور .
- ب — كما يدخله القطع — حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله .



أمثلة على البسيط

قال فؤاد الخطيب :

هات الدموع وحسبي في العزاء بها ان الدموع يد لله بيضاء
فالغيث يوم تكون الأرض مجدبة كالدمع يوم تمسّ النفس ضراء

وقال الشيخ عبد المهدي مطر :

شنوا فقلنا على اسم الله غارتهم تظنها الخيل الا أنها قصب
يا وادعين اذا استسلمتموا فلمن هذي الجيوش وماذا هذه الاهب
اما هو العار ان كأس العلى سكبت ان لا تدار عليكم هذه النخب
لا تخدعنكم الاقوال فارغة من قادة هم اذا جد الوغى خشب
صفر العزائم هزي جذع نخلتها اولاً تهزي فلا بسر ولا رطب

وقال محمد صادق القاموسي :

كرعت خمرة آمالي معتقة فطير السكر من رأسي معربدها
وطفت بالكأس ازجيتها فحطمها معاقري ، وتعاطاها مفندها
لو أنها كأسى الاولى عذرتها فربما اخطأ الجدوى تقصدها
لكن أقتل ما أخشاه ان يدي تسقي الزروع وكف الغير تحصدها

وقال محمود حسن اسماعيل من قصيدة (النيل) :

مسافر زاده الخيال والسحر والعطر والظلال
ظمان والخمر في يديه والحب ، والفن ، والجمال
شابت على أرضه الليالي وضيعت عمرها الجبال

وقال الشيخ حسين الصغير :

فوحدهويون لم تلمس لوحدهم
ندعو الى الوحدة الكبرى علانية
سوى أقاويل لم يصدق لها عبر
حدودنا في وجوه الشعب مقفلة
وما احتوتنا مضامين ولا اطر
تحصى علينا بها الاتقاس والفكر

وقال محمد الفيتوري من قصيدة (قبران) :

قبران : ذا شيد من رخام
وذاك في صخرة نحيبت
تخطف البوانس العيونا
هذا عليه الربيع ضاف
- اقسمت - ما كاد ان يينا
وذاك يسمي الخريف فيه
يرف - ورداً وياسميناً
او اه يا عدل - يا سطوراً
يبارك العوسج اللعينا
حتى امام الفناء فرق
تنطق بالسخرات فينا
ميترنا جوهرأ - . وطيننا



تمارين على الابحر السابقة

اعرف نوع البحر في الايات التالية وما فيها من علل وزخافات :

- ١ - اخي من نحن لا وطن
إذا نمنا إذا قمنا
ردانا الخزي والعمار
وللأهاني طريق هيّن جدّد
عن الصوافن فوق الرمل واتسّدوا
جنونهم من لبانات الكرى نهّدوا
تخوف ان ترمي به مسلّكاً وعرا
إذا كنت تخشى ان تجوع وان تعرى
صمتاً اضيع عنده اعصاري
كن حرقة الابداع في اشعاري
لقيته يملأ دربي سناه
اليّ من وجّه نحوي خطاه
يمرّ وثانيتي سنوات
تناقلها كالصباح الرعاة
بكت من حنين اليك الحياة
- ٢ - اكذب الموت فيهم حرمة وهوى
لعلهم من عناء الفتح قد نزلوا
لعلها غفوة الواني فان رويت
٣ - وليس بحر من اذا رام غاية
وما انت بالمعطي التمرد حقّه
٤ - اغضب تكاد تموت روحك لا تكن
حسبي رقاد الناس ، كن انت اللظى
٥ - وبغته في لفقة عابرة
لقيته لم ادر من ساقه
٦ - اعيش مع الضوء عمري غير
واعشق ترتيلة في بلادي
إذا ضحك الموت في شفتيك
٧ - ثم اسرعت وكان الليل في وجهك مقفل
وانا خلفك عينان وآه تتسلل

(١) ميخائيل نعيمة (٢) بدوي الجبل

(٣) محمد مهدي الجواهري (٤) نازك الملائكة

(٥) فدوى طوقان (٦) أدونيس

(٧) عبد الباصط الصوفي

لم تغيبى . . انت ما زلت هنا طيباً محملاً

٨ - يا طفلة للهوى اذا ما شطبتنا البعد لا تراعي

اسلمت موج الخضم فلكي فلتعصف الريح في سراي



٦ - الخفيف والمقتضب

بحر الخفيف من الأبحر الشائعة ، وقد ذكر له العروضيون خمسة أنواع ، إلا أنه لم يشتهر منها - وبخاصة في شعرنا المعاصر - غير نوع واحد هو (الخفيف الصحيح) أما بقية الأنواع فقد كانت ثقيلة على الذوق ، لولا ما أدخل عليها أخيراً من تحوير خفف من ثقلها .

وسوف نذكر مع النوع الشائع منه ، نوعين مما دخله التحوير ، ونوعاً ثالثاً هو (المقتضب) الذي ذكره العروضيون بحراً مستقلاً ولكنني رأيت إرجاعه إلى الخفيف المجزوء .
وأجزاء الخفيف هي :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
ويدخل فيه من التغير زحاف (الخبن) على كل من فاعلاتن
ومستفعلن فتصبحان : فاعلاتن ومفاعلهن كما يدخل في ضربه (التشعيب)
وهو من العلل غير اللازمة - بحذف أول أو ثاني الوجد المجموع في
فاعلاتن فتصير (فالاتن) أو (فاعاتن) وتنقل إلى (مفعولن) .
أما أنواعه الشائعة فهي - تامة ومجزوءة - أربعة :

١ - الخفيف الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن)
وضربها مثلها ، ومن أمثله قول أبي دهل الجمحي :
ليت شعري أمن هوى طار فومي أم براني الباري قصير الجفون

ونقطعيه :

ليت شعري امن هوذا طار فومي

— — — — —

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

ام برافل باري قصي ر لجفوني

— — — — —

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

والملاحظ انك تجد الضرب هنا يدخله (التشعيث) فلا يضر بموسيقاه ، ولا يلزم دخوله في الايات الاخرى ، خذ قول الجمحي من نفس القصيدة :

وهي زهراء مثل لؤلؤة الفواص ميزت من جواهر مكنون

واذا ما نسبتها لم تجدها في سناء من المكارم دون

ثم خاصرتها الى القبة الخضراء تمشي في مرمر مسنون

فتجد البيتين الاول والثالث قد دخلهما التشعيث فصار ضربهما

(مفعولن) * ولنقطع احدهما :

وهي زهرا = مثل لؤلؤ لؤلؤ تلغو

— — — — —

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

واص ميزت من جوهرن مكنوني

— — — — —

فاعلاتن مستفعلن مفعولن

٢ — الخفيف المذهب (١) : وهو تام أيضا الا ان عروضه وضربه

(١) احببت ان اسمي هذا النوع بهذه التسمية ، لانه بالتشكيلة

التي تراها ، لم يذكر عند العروضيين ، وقد اخذها المتأخرون تهذيباً
 لأنواع مضطربة « قليلة الشواهد » ذكرها العروضيون للخفيف « منها :
 ١ - العروض الصحيحة (فاعلاتن) والضرب المحذوف (فاعلن)
 واستشهدوا له بيت : نسب للكميت :

ليت شعري هل ثم هل آتينهم أم يحولن من دون ذلك الردي
 وهو على ثقله « وانفراده » توجد له عند العروضيين رواية أخرى :
 (أم يحولن من دون ذلك الحمام) .

٢ - العروض محذوفة ، فاعلن | والضرب مثلها ، واستشهدوا له
 بيت منفرد أيضاً واشد ثقلاً من صاحبه :
 ان قدرنا يوماً على عامر نتصف منه او ندعه لكم
 ٣ - العروض صحيحة (فاعلاتن) والضرب محذوف مخبون (فاعلن)
 ومثاله :

ان امت مينة المحبين جداً وفؤادي من الهوى حرق
 فالنبايا من بين سار وغاد كل حي برهنها غلق
 وهو اسلم من النوعين السابقين الا ان المعاصرين ساووا بين الشطرين
 فجعلوا العروض محذوفة مخبونة ايضاً وهو الشايع اليوم في شعرهم
 وقد اطلقنا عليه اسم (الخفيف المذهب) .
 والذي يلفت النظر ان الدكتور ابراهيم انيس في (موسيقى الشعر
 ص ٨٠) نسب هذا النوع للعقاد في قصيدته :

وردتي فيم انت ضاحكة يلمح البشر فيك من لمحا
 فيم هذا الجمال يحزنني رونق فيه كان لي فرحا
 ثم تساءل عما اذا كان العقاد قد عثر على شعر قديم من هذا الوزن
 فقلده ؟ ! ونحن في العراق نقرا مثل هذا الوزن قبل ان نقف على شعر

قد دخلهما الحذف فصارا (فاعلا) ثم الخبن فصارا (فعلا) ونقلا الى
(فعِلن) ومن أمثلته قول علي الشرقي :

فاترات الجفون تعرض لي فتصب الفتور في قسدي
لا اجتفاظا يدي على كبدي بل أشارت لموضع الألم
حامل الورد قل لبلبله : نمت عن ليثتي ولم أنم

وتقطيعه :

فاتراتل جفوتع رضلي
- - - - -
فاعلاتن مفاعلن فعِلن

فتصبل فتور في قسدي
- - - - -
فاعلاتن مفاعلن فعِلن

العقاد في أمثال قصائد الشرقي ومحمد حبيب العبيدي في قصيدته
جزيرة العرب (:

لحصاها فضل على الشهب وثرها خير من الذهب
والظاهر ان اساس هذا الوزن هو ابيات جميل بثينة التي جمع فيها
بين العروض الصحيحة (فاعلاتن) والعروض المحذوفة المخبونة (فعِلن)
مع ضرب واحد محذوف مخبون ، وأهتدى المتأخرون الى التوحيد بين
العروضين ، انسجاماً مع الحس الموسيقي في القصيدة الواحدة .
يقول جميل بثينة :

رسم دار وقفت في طلله كدت اقضي الحياة من جلله
موحشاً ما ترى به احداً تنسج الريح ترب معتدله

٣ - الخفيف المجزوء : وهو كبقية المجزوءات ، حذفت منه تفعليلتا العروض والضرب وبقي مكانهما :

فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن مستفعِلن
الا انه بهذا الشكل ثقيل على الاذن (١) لذلك خففه المحدثون فأدخلوا الخبن على مستفعِلن ، في عروضه وضربه ، ومن امثلته قول شوقي في مسرحية مجنون ليلى :

ليلى : ويح قيس تحرَّقت راحتاه وما شعرو

ولكنه يقول من نفس القصيدة :

وصريعاً بين الثمام ترقى عازقات المدب في اسله
واقفاً في ديار ام جسير من ضحى يومه الى اصله
(١) ذكر العروضيون اجزاء الخفيف نوعين : الاول هو هذه التشكيلة الصحيحة ، الا انهم لم يجدوا له من الامثلة ما يجعله مقبولاً ، لذلك فانك تجد مثلاً واحداً يتردد في اكثر الكتب هو :

ليت شعري ماذا ترى ام عمرو في امرنا
وقد احسن صنعا من خبن عروضه وضربه . من المتأخرين ، وهو الشايع اليوم .

الثاني : ما كان صحيح العروض (مستفعِلن) مقصور الضرب مخبونه (متفعِل*) او (فعولن) .

ومن امثلة ذلك قول المعري :

يا لميس ابنة المضلل مني . بزاد

ليس واديك فاعلميه لقومي بوالد

ووزنه : (فاعلاتن مفاعِلن فاعلاتن فعولن) او متفعِل* ، وهو كما

تراه من الصعوبة ، ولم أجد له مشابهة في شعرنا الحديث .

لهب النار قيس في
 قيس : انت اجبت في الحشا
 ثم تخشين جمرة
 كمتك الايمن اتشر
 لا عسج الشوق فاستعر
 قاكل الجلد والشعر

وتقسيمه :

انت اَجَجج تفلحشا لا عَجَششو قستعر

— u — u — — u — — u — u — — u —

فاعلاتن مفاعان فاعلاتن مفاعلن

٤ - الخفيف المقتضب : وهذه التسمية منى ، لأن (المقتضب)

عند العروضین بحر قائم بذاته ، ووزنه عندهم :

(مفعولات مستعملين مستعملان) في كل شطر وهي تشكيلة

وهمية ، ولذلك قالوا انه مجزوء وجوباً فيكون :

مفعولاتٌ مستفعلن مفعولاتٌ مستفعلن

وأوجبوا في مستعملن الطى فتكون (مفتعلن) ومثلوا لذلك :

لَا ادْعُوكَ مِنْ بَعْدِ بَلْ ادْعُوكَ عَنْ كَثْبٍ

و تقطيعه :

لا ادعوك من بلد

- ۷۷ - ۷۷ - - -

مفتحوں کی

بل ادعوا^۱ عن کتبی

— ۷۷ — ۷ — — —

مفصولات مفصلین

والظاهر ان هذا البيت وبيت آخر فيه مفعولات مخبونة هو قولهم :

أتانا مبشرنا بالبيان والنذر

قد اصطنعهما العروضيون اصطناً لآنك لاتجد ما يؤيد هذين البيتين في الشعر العربي ، بل الموجود فيه ما كانت (مفعولات) مطوية أي (مفعلات) فيكون وزنه : (مفعلات مفتعان) وهو بهذا الشكل موسيقي عذب ويجدر حينئذ ان نجعله مجزوءاً للخفيف ، وليس وزناً مستقلاً ، ذلك لأن مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستعلن) فاذا تذكرنا بأن العروضيين يجعلون (الكف) - حذف السابع الساكن - من جملة جوازات الخفيف ، وتذكرنا انهم اوجبوا هنا الطي في مستعلن صار الوزن المذكور (فاعلات مفتعان) وهو كل ما نجده من شعر مقتضب .

خذ مثلاً لذلك قول أبي نواس :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب
ان بكى فحق له ليس ما به لعب

وتقطيعه :

حامله وي تعب يستخفف هططـر بو
ـ ن ـ ن ـ ن ـ ن ـ ن ـ ن ـ ن ـ ن
فاعلات مفتعلن فاعلات مفتعلن

او قول غيره :

عاذلي حبكما قد غرقت في اللجج
هل علي ويحكما ان لهوت من حرج

ليست هي الا مجزوء الخفيف الذي دخله (الكف) في فاعلاتن والطى
في مستفعلن (١) .

خلاصة الخفيف :

- ١ - يستعمل الخفيف تاماً بنوعين ومجزوءاً بنوعين ثانيهما المقتضب .
- ٢ - يدخله من التغيرات :
 - أ - الخبن في فاعلاتن ومستفعلن حشواً وعروضاً وضرباً .
 - ب - التشعيث في ضرب الخفيف الصحيح ، وهو غير لازم .
 - ج - الحذف مع الخبن اللازم في عروض وضرب الخفيف المهدب
 - د - الطى في عروض وضرب المقتضب ، مع وجوب الكف في حشوه .

(١) العروضيون يكتبون مستفعلن في الخفيف (مستفع لن) على أساس انها اذا كتبت كذلك كانت مؤلفة من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق ، وذلك للاشعار بأن الطى لا يدخلها ، والظاهر ان الطى لا يدخل في الخفيف التام لا المجزوء ، فللمجزوءات الاحكام اخرى ، الا ترى ان الطى لا يدخل مستفعلن في البسيط التام ، ولكن المتأخرين ادخلوه عليها في مجزوءات البسيط ، كما مرّ عليك .

أمثلة على الخفيف

لصالح الجعفري :

ارفعني الصدغ عن محياك حتى لا أرى حائلًا ولو قيد شعره
ارفعيه وحاذري ان تعيبي بقلوب تخذنه دار هجرة

لعلي محمود طه :

ذكريني وقد نسيت ويا رب ذكرى تميم لي طربي
وارفعني وجهك الجميل أرى كيف هذا الحياء لم يذب

لعبد الصاحب الموسوي :

يا ابنة الناس قد كفرت بقديسة مجرى الدماء في الاقرباء
اغرب عني صباح محياك وقلبي آفاقه ودماي
انت مني ، وكل حب لحب نسب شامخ بلا آباء
أنت مني . . ولينهمدم سور اهليك اذا شيدوه في احشائي

لا براهيم طوقان :

اتمم المخلصون للوطنية اتمم الحاملون عبء القضية
اتمم العاملون من غير قول بارك الله في الزنود القوية
ما جحدنا افضالكم غير أنا لهم تزل في نفوسنا امنية . .
. . في يدنا بقية من بلاد فاستريحوا ، كي لا تطير البقية

لعبد الوهاب البياتي :

كانت الأرض قبلنا	للمصافير مروحة
الاغاني طعامها	والزهور المفتحة
يا ضياعي أنا هنا	حجر مل مطرحة
كم تمنيت - يا أنا -	نبت في أجحفة



١٠ - المنسرح

اجزاء المنسرح عند العروضيين هي :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن
وليس له شاهد من الشعر المعروف تتم فيه كل اجزائه عدا نواذر
شاذة لعلها من صنع العروضيين اما الوجود منه في الشعر العربي فهو
ما كان مطوي العروض والضرب ، وغالبا ما تكون (مفعولات) مطوية
أيضا فتنتقل الى (فاعلات) ، لذلك فان وزنه الشائع عند القدماء
والحديثين هو :

مستفعلن فاعلات^١ مفتعلن مستفعلن فاعلات مفتعلن
ويدخل على (مستفعلن) في حشوه ما يدخل عليها في الابحر الأخرى
من الطي والخبن وللمنسرح نوعان تامان هما :
١ - المنسرح المطوي : ما دخل الطي عروضه وضربه ومن أمثلته
قول ابن أبي ربيعة :

قالت لترب لها تحدثها لنفسدن^٢ الطواف في عمر
قومي تصدي له ليعرفنا ثم اغمزيه يا أخت في خفر
وتقطيعه :

قالت لتر بن لهات^٣ حددتها
— — — — —
— — — — —
مستفعلن فاعلات^٤ مفتعلن

لنفسدن^٥ نططواف^٦ في عمري
— — — — —
مفاعِلن فاعلات^٧ مفتعلن

٢ - المنسرح المقطوع : وهو ما كانت عروضه مطوية (مفتعلن)
 وضربها مقطوعاً (مستعمل °) او مفعولن ومن أمثلته قول المتنبي :
 شامية طالما لهوت بها تبصر في ناظري حياها
 فقبت ناظري تغالطني وانما قبلت به فاهها
 حيث التقى خدها وتفتح لبنان وثرعي على حياها
 وتقطيعه :

شاميتن طالمال هوتبها
 — — — — —
 مستعلن فاعلات* مفتعلن

تبصر في ناظري م حياها
 — — — — —
 مفتعلن فاعلات* مفعولن

والملاحظ ان ثالث أبيات المتنبي عروضه صحيحة وهو نادر جداً .

ملاحظة :

يذكر العروضيون للمنسرح نوعاً منهوكة ، فضلنا ذكره مع الرجز
 لأنه بالرجز أشبهه .

خلاصة المنسرح :

١ - أكثر ما يرد منه العروض المطوية بضرين : أحدهما مطوي
 والآخر مقطوع .

٢ - يغلب في مفعولات ان تطوى فتنتقل الى (فاعلات*) .

٣ - يدخل على مستعلن في حشوه الخبن والطي .

أمثلة المنسرح

قال محمد علي يعقوبي :

قد بايعتك القلوب طائفة فلا نكولاً ترى ولا ذمماً
حمت باسيافها البلاد وان فلت ظلي البيض سلت الهما

وقال شفيق معلوف :

لله عند المغيب موقفنا وللهمى عندنا تباريح
نرتقب الليل فوق رايية يعبق منها العرار والشيح
والشمس في أفقها معلقة وحولها للسحاب توشيح
أهي وراء السحاب جمرة أطار عنها رمادها الريح

وقال بدر شاكر السياب :

ديوان شعري يعود من سفره ما ضرني لو يظل في وطره
وكان في جنة فأخرجه منها تجني الزمان في قدره
بين العذارى يبيت منتقلاً ياليتني سائر على أثره
ويسهر الليل في مخادعها اني له حاسد على سهره
ينام فوق النهود ، ذكرأ فترجحن النهود من ذكره
ويوشك القطن في صحائفه ان يطلع المستحب من زهره

وقال علي محمود طه :

إذا ارتقى البدر صفحة النهر وضمنا فيه زورق يجري

وداعبت نسمة من العطر
حسوتها قبلة من الخمر
أي معاني الفتون والسحر
على محياك خصلة الشعر
جن جنوني لها وما ادري
تفرك اوحى بها الى ثغري

وقال احمد عبد المعطي حجازي :

من ايما خضرة بدأت ارى
عيناك ام حقلنا يخيلني
عيناك ام حقلنا .. أكاد ارى
احسن بالخصب هاهنا وهنا
هذا الطريق الذي اغاديه
فيروزه ، والندى لآليه
ما يزدهي فيهما ازدهى فيه
والرمش طير له اغانيه

١١ - المديد المعتل (١)

اصل المديد الموجود في الشعر العربي هو :

(١١) يرى العروضيون ان المديد مجزوء وجوباً لأن اصله في الدائرة :
(فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) والموجود منه - عدا ما اخترناه - الانواع
التالية :

١ - ما كانت عروضه « فاعلاتن » وضربها مثلها ومن امثلته قول
المهلل :

يالبكر انشروا اي كليباً يالبكر اي ابن الفرار'
ووزنه : (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)

٢ - ما كانت العروض محذوفة (فاعلن) والضرب مثلها ، ومن
امثلته :

ساكني القصر ومن حائه اصبح القلب بكم ذاهبا
ووزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن
٣ - ما كانت العروض محذوفة (فاعلن) والضرب مقصوراً (فاعلان)
ومن امثلته :

لا يفرّج امرءاً عيشه كل عيش صائر للزوال'
ووزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلان'
٤ - ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن) وضربها ابتر (اي اجتمع
فيه الحذف والقطع) فاعل' ونقات الى (فعلن) .

ومثاله : انما الدلقاء يا قوتة اخرجت من كيس دهقان'
ووزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن
والملاحظ ان هذه الانواع هجرت من قبل العصر العباسي عدا أبيات
لابي العتاهية ، واستمر هجرانها الى شعرنا المعاصر .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
ولكنه بهذه التشكيلة صعب المراس لذلك تحاماه أكثر شعرائنا ،
القدماء والمحدثين ، واختاروا من أنواعه نوعين دخلتهما بعض العلل
فخففت من ثقل المديد فأصبح على الشكل التالي :

فاعلاتن فاعلن فعِلن فاعلاتن فاعِلن فعِلن
وهو بهذا الشكل المخفف نوعان :

١ - المديد المحذوف المخبون : وهو ما دخلت علة الحذف عروضه
وضربه فاصبحت (فاعِلا) ثم دخلها زحاف الخبن فصارت (فعِلا)
ونقلت الى (فعِلن) ومن أمثلته قول ابي نواس :

ايها المتتاب عن نفره° لست من ليلي ولا سمره°
لا اذود الطير عن شجرٍ قد بلوت المرء من ثمره

وتقطيعه :

لا اذود ط طير عن شجرن
— — — — —
فاعلاتن فاعلن فعِلن

قد بلوتل مررمن ثمره

— — — — —

فاعلاتن فاعلن فعِلن (١)

(١) هذا النوع من المديد يكثر في الشعر الحديث وهو كثير الشبه
بالخفيف الثاني فان وزنه غالباً (فاعلاتن مفاعِلن فعِلن) وهو لا يزيد عن
المديد الا بحرف متحرك ، لذلك فقد يقع الخلط بينهما ، كما وقع شاعر
من اكبر شعراء العرب اليوم في مثل ذلك . انظر من قصيدة له من هذا

٢ - المحذوف المقطوع : وهو ما كانت عروضه محذوفة مخبونة
 (فعلن) وضربه محذوفاً مقطوعاً - أي دخلته بعد الحذف علة القطع
 وهي حذف ساكن الوجد واسكان ما قبله - فتصبح (فاعل °) وتنقل
 الى فعلن ، ومن امثله قول عدي بن زيد :

يا سليمى اوقدي النارا ان من تهوين قد حارا
 رب نارٍ بت ارمقها تقضم الهندي والغارا
 وبها ظلي يؤججها عاقد في الخصر زنارا

وتقطيعه :

المديد مطالعها (مرحباً يا ايها الأرق) الدور التالي مع تقطيعه لتجد انه
 خلط في حشوه بين فاعلن ومفاعلن ومستفعلن :

مرحباً يا صفوة السمر	فاعلاتن	فاعلن	فعلان
يا مطيلاً برهة العمر	فاعلاتن	فاعلن	فعلان
يا نديمي ورقة السحر	فاعلاتن	مفاعلن	فعلان
وتهادي النجوم في الأثر	فعلاتن	مفاعلن	فعلان
وخفوت الاضواء كالخدر	فعلاتن	مستفعلن	فعلان
دبّ في جسم مارد اشر	فاعلاتن	مفاعلن	فعلان
لوحة فوق طاقة البشر	فاعلاتن	مفاعلن	فعلان
لتداعي الافكار والصور	فعلاتن	مستفعلن	فعلان

رب فاردن بتت أرمقها تقضملهن ديول غارا
 - - - - - - - - - - - - - - - -
 فاعلاتن فاعلن فعِلن فاعلاتن فاعلن فعِلن

ملاحظة :

يدخل في حشو المديد زحاف الخبن كما يدخل في عروضه وضربه •

أمثلة على المديد المعتل

لحافظ ابراهيم :

حائل لو شئت لم يكن	حال بين الجفن والوسن
بين مشتاق ومفتتن	انا والأيام تقذف بي
اضلعي من شدة الوهن	لي فؤاد فيك تنكره
خلت نار الفرس في بدني	وزفير لو علمت به

ولمحمد مهدي الجواهري :

فجة ■ ■ لون من الأدب	ان عرسي وهي جامحة
وبه جزال من الحطب	جاءت (الكافون) توقده
لا أذات صنع مرتقب	فوق بعض بعضها طبقاً
للمنايا شرّاً مرتقب	خفن فاستسلمن من فزع
كتمشي الموت في الركب	ومشى برد الرماد بها

ولإيليا أبي ماضي :

لا أبالي لاح او غربا	كل نجم لا اعتداء به
لا أبالي سال او نضبا	كل نهر لا ارتواء به
ثم صف لي الكأس والحبيا	استقني الصهباء ان حضرت
انها العقيان منسكبا	ليس يرويني مقالـك لي

ولعليه بنت المهدي :

لم أجد عهداً لمخلوق	طال تكذبي وتصديقي
احدثوا نقض الموائيق	ان ناساً في الهوى غدروا
اشتكي عشقاً لمعشوق	لا تراني بعدهم أبداً

١٢ - المجتث

اصل المجتث عند العروضيين هو : (مستفعان فاعلاتن فاعلاتن)
 في كل شطر ولكنه مجزوء وجوباً ، وهو ، كما ترى ، افتراض اوجبه
 التزامهم بالدائرة ، والا فان الموجود منه في الشعر العربي - على قلبه -
 مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
 ويدخله زحاف الخبن في جميع اجزائه ، كما يدخل (التشعيث)
 في ضربه .

وهو نوع واحد ، من أمثله قول ابن المعتز بعد انتقال الخلافة من
 سامراء :

قد افقرت (سر من را)	فما لشيء دوام
فالنقض يحمل منها	كأنها الآجام
ماتت كما مات فيل	تسل منه العظام

وتقطيعه :

ماتت كما	مات فيلن	تسللن	هلعظامو
— — —	— — —	— — —	— — —
مستفعلن	فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

والملاحظ ان ضرب البيت الثاني (آجامو) قد دخله التشعيث
 فأصبح (فالاتن) .
 خلاصة المجتث :

- ١ - المجتث نوع واحد هو (مستفعلن فاعلاتن) في كل شطر
- ٢ - يدخله زحاف الخبن - حذف الثاني الساكن - في جميع
 اجزائه ، ولا يدخله الطي في مستفعلن .
- ٣ - تدخله علة التشعيث في الضرب وهي علة غير لازمة .

أمثلة على المجث

قال علي الشرقي :

من اجل اسعاد قلب	قد استظيتم قلوب
وكي يكون وقود	يحف غصن رطيب
قتوب من جرم ذنب	وتستجد ذنوب
تبنا وعدنا فهلا	من أن تتوب تتوب

وقال عزيز اباطة :

بين الجوانح قلب	مدائه بك صب
يعطو اليك ويهفو	فان دجا الليل يصبو
محلا عنك صاد	والورد ملآن عذب
هواك لي حين اغفو	هوى ، وحين أهب

ولاحمد الصافي النجفي :

نرمي السلام لبعض	رمي الطعام لكلب
هذا مخافة عض	وذا مخافة سب

وقال ابو ماضي :

من كل شطاء ولئى	شبابها والغرور
كأنما الفهم منها	مقطب مزرور -
كيس على غير شيء	من الحالى مصرور

ولحمد عليّ يعقوبي :

يهنيك يا مصر عيد	قد تم فيه الجلاء
يوم تحمل فيه	اضيافك الثقلاء
مودعين ولكن	ما في الوداع احتفاء
ورب ثاورٍ بارضٍ	يملّ منه الثواء



تمارين على الابداع السابقة

قطّع الايات التالية واعرف بحرهما ونوع الزحاف والعلّة فيها :

- ١ - تالله كم شاعر أخو حرق
إذا رأى الشمس وهي غاربة
شمّ على الزهرة الاسى ووعد
أعوامه السبعون زيتونة
- ٢ - أعوامه السبعون زيتونة
الشعرات البيض في رأسه
والمطر العالق في جفنه
تنبىء عن حرائق الأمس
- ٣ - عيناك كالحفرة زمّ
النور عنها فيلقه
وعن قريب سوف تعيّا بالغيوم المطبقة
ذكرياتي ، لا يخجلتك أن كنت عذاباً حيناً لقلبي الصادي
- ٤ - سوف احنو عليك ، اصنع من أسرابك الجامحات مائي وزادي
وطيوراً أفرّ فوق جناحيها ، بعيداً عن غربتي في بلادتي
- ٥ - تأنق الله دهرأ
يعيد فيّ ويدي
حتى جلاني شعراً
يا حسرة الشعر بعدي
- ٦ - قد رفعنا الدماء صارية
ثم عدنا نظماً حناجرنا
خياهلّ السمع ندّى
ثغري ونمنم عقدي
- ٦ - اذ مددنا عروقنا سفناً
أن تدق السماء أو تهنا

(١) شفيق معاوف (٢) عبد الوهاب البياتي

(٣) ضياء الدين الخاقاني (٤) محمد الهجري

(٥) بدوي الجبل (٦) عبد الأمير معلّة

- ٧ - حتى اذا فضج الشواء وقيل : حسبك يالهب
 جاءوا - ولست بعارفٍ : من هم ؟ - يزكون التعب
 ٨ - أموت قرير العين فيك منعماً يحذرني تفح من المرج عاطر
 ويلفحني هذا البنفسج ، ولتكن مسارح عيني الربى والمخاضر
 وآخر ما اصغي اليه من الصدى خريرك يقني ، وهو في الموت سائر
 ٩ - هل خفت ان اغتني ؟ ام خفت ان تقتقر
 يا صاحب النول مجر واظلم ، فلن اقتحر
 من كان في أسفل الهوة لا ينحدر

(٨) محمد الهمشري

(٧) شاكر حيدر

(٩) الياس فرحات

١٣ - المضارع

المضارع عند العروضيين مجزوء وجوباً لأن أصله في الدائرة (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن) والموجود منه هو : (مفاعيلن فاعلاتن) في كل شطر = ومع ذلك فقد أوجبوا الزحاف في حشوه ، فأما ان تكون مفاعيلن مقبوضة (مفاعيلن) وأما مكفوفة (مفاعيلن) =

والمضارع قليل جداً في الشعر العربي وقد سبق ان ذكرنا ان الزجاج والافخش انكراه مع المقتضب ، واحسب ان ابن عبدربه في العقد لم يجد شاهداً يرضيه فنظم القطعة التالية :

ارى للصبأ وداعا	وما يذكر اجتماعا
كأن لم يكن جديراً	بحفظ الذي أضاءا
ولم يصبنا سروراً	ولم يلهنا سماعا
فجدد وصال صب	متى تعصه اطاعا
وان تدن منه شبراً	يقربك منه باعا

وتقطيعه :

ارى لـصـ	بـاوداعا	وما يـذكـ	رجـتـمـاعـا
ن - - ن	ن - - ن	ن - - ن	ن - - ن
مفاعيلن	فاعلاتن	مفاعيلن	فاعلاتن

ملاحظة :

لم أجد فيما بين يدي من الشعر الحديث ، امثلة للمضارع ، سوى قصيدة لعبد الامير الحصري من ديوان (سبات النار) بعنوان :

(ترتيلة الى الرقاد) منها :

تصلّين يا نخيلي	الى ايّما هديل
قهقهات العويل	ولا صوت لم تضيعه
قد انقض كل قيل	وعن ايّما لسان
مع (الاج) و (الثقل)	ألم تبرحي شروداً
على ضفة الصليل	وقد ماتت الاغاني
ونشتاق للوحول	أأكوأبنا ثمالى

وهي قصيدة طويلة تقرب من ثمانين بيتا :

١٤ - المتدارك او الخب

وهو البحر السادس عشر في تقسيم العروضيين ، وسمي متداركاً لأنه لم يرد عند الخليل وانما تداركه عليه تلميذه الاخفش الاوسط .
ووزنه في الدائرة :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن
وقد وجبت له آيات قليلة جداً على هذا الوزن ، ولعلها من صنع العروضيين والا فالموجود من قصائده قد دخله التغيير بالخبن والاضمار .
ومن أمثلة المتدارك عندهم :

جاءنا عامر سالماً صالحاً بعدما كان ما كان من عامر

وتقطيعه :

جاءنا عامر ن سالم ن صالحن

— — — — —

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

بعد ما كانما كانمن عامري

— — — — —

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

وذكروا له أيضاً مجزوءات : احدها مرفّل والثاني مذيّل والثالث

صحيح^(١) وكلها لا مثيل لها في شعرنا المعروف ولذلك فقد حكم اكثرهم

(١) مثال المرفّل :

دار سعدي بشحر عمان قد كساها البلى الملوّان

ووزنه : فاعِلن فاعِلن فعِلاتن فاعِلن فاعِلن فعِلاتن

ومثال المذيّل :

بشدود سلامة هذا النوع من المتدارك ، وإن المطرد هو استعماله مجبوتا
أي (فعِلان) في جميع الاجزاء ■

والموجود من هذا المتدارك المخبون نوتان :

١ - نوع عروضه مخبونة تضربه ومن أشهر امثلته قصيدة الحصري

القيرواني :

يا ليل انصَّب متى غدُهُ	اقيام الساعة موعده
رقد السمار فارتقه	اسف والبين يبعده
صاح والخمر جنى فمه	سكران اللحظ هعريده
نصبت عيناى له شركا	في النوم فعز تصييده
يامن سفكت عيناه دمي	وعلى خدييه تورده
خداك قد اعترفا بدهي	فعلام جنوناك تجعده

وتقطيعه :

يامن سفكت عينا هدمي
 — د — — د —
 فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

وعلى خاددي هتور ردهو
 د — — د — د —
 فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

هذه دارهم اقفرت
 ووزنه : فاعِلن فاعِلن فاعِلن
 ام زبور محتها الدهور
 فاعِلن فاعِلن فاعِلن
 ومثال الصحيح :

قف على دارهم وابكين
 ووزنه : فاعِلن فاعِلن فاعِلن
 بين اطلالها والدمن
 فاعِلن فاعِلن فاعِلن

٢ - وفوع عروضه مخبونة وضربها مخبون مضمّر أي دخلها
 زحاف الاضمار بعد الخبن فصارت (فعْلن) ومن امثله قول السيد
 رضا الهندي في (الكوثرية) :

أفلسج ثغرك أم جوهرٌ ورحيق رضا بك أم سكير
 قد قال لثغرك صانعُه : انا اعطيتك الكوثر

وتقطيعه :

قد قا اشغ ركصا نعهو

— — — — — د — د — د —

فعْلان فعْلن فعْلن فعْلن

اننا اعطي فاكل كوثر

— — — — —

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

والملاحظ ان تذهيلته اذا خبنت قد يدخلها الاضمار أيضاً = وبعضهم

يسمي ذلك (تشعيثاً) وبعضهم يسميه (قطعاً) .

رأي في تفعيلة المتدارك :

المتدارك بالشكل الذي ذكره العروضيون وزن مضطرب ، لا يمكن

ان تنظمه قاعدة ، ويغلب على ظن بعضهم ان الخليل لم يجمله ، وانما
 أهمله ، فاذا صح ذلك فهو لموضع الاضطراب فيه ، ومن مظاهر اضطرابه :

١ - افك اذا قلت ان أصله (فاعْلن) ثماني مرات ، لم تجد من

الشعر العربي — هذا نماذج في الشعر الحر — ما يؤيد ذلك ، فاذا

جوزت فيه التغيرات الطارئة فماذا تسمي تغيير فاعْلن الى (فعْلن)

باسكان العين هل هو قطع أم تشعيث وكلاهما علة وهي لا تدخل الحشو
عادة .

٢ - حتى لو التزمنا بان هذا التغيير (تشعيث) أي علة جارية
مجرى الزحاف ، ولكنها أحيانا تكون لازمة فيه كما في ضرب الكونية
او كل الضروب التي يسبق رويها حرف ساكن .

٣ - ان عروضه غير ثابتة فهي مرة مخبونة (فعِلن) وأخرى
مقطوعة (فعَلن) في القصيدة الواحدة ، ولو تجاوزنا ذلك واعتبرنا
عروضه كمروض المتقارب ، فاننا لا نجد في هذه القصائد (المتداركية)
جزءاً واحداً في الحشو او في العروض والضرب يشير الى هذا الاصل
المفترض . وهذه ظاهرة لا نجدها في بقية الابحر .

من أجل ذلك فاني أرى لسلامة اضطراب هذا البحر ، ان سلك
به هذا السبيل :

وهو ان نقسمه الى بحرین نسمي احدهما (المتدارك) وهو ما جاء
على (فاعلن) - وهو كما رأيت وزن مهجور - . والآخر (الخبب)
وهو ما جاء على (فعِلن) وهو الشائع اليوم .

وبذلك نسلّم من كل هذا الاضطراب فاذا صارت (فعِلن) هي
تفعيلة الخبب الاصلية فان زحافاً واحداً يدخلها هو (الاضمار) فلا
تشعيث ولا قطع ولا علة جارية مجرى الزحاف . ولهذا الرأي ما يؤيده ،
قديماً وحديثاً .

فمن القديم اعتبارهم سلامة تفعيلات المتدارك شذوذاً كما مرّ .
ومن الحديث انهم لا ينظمون - في غير الشعر الحر - الاّ من
الخبب .

وهذا الأمر لا يكلفنا غير زيادة تفعيل على التفعيلات الشمان التي
تتكون منها الابحر ، اما موضوع استخراجه من الدائرة فهو أمر ليس
بذي بال ، بعد أن كانت الدوائر قضية مفترضة •

أمثلة على المتدارك والخيب

فمن المتدارك قول عبد الوهاب البياتي :

يا ملاكي الصغير	هل عرفت الألم
والبكاء المرير	والهوى والندم
والطريق الأخير	وخبيث السأم ^(١)

ومن الخيب قول شوقي :

مضناك جفاه مرقده	وبكاه ورحم عوده
يستهوئ الورق تأووه	ويذيب الصخر تنهده
ويناجي النجم ويتعبه	ويقيم الليل ويقعده
كم مد لطيفك، ن شرك	وتأدب لا يتصيد
فعساك بغمض مسعفه	ولعل خيالك مسعده

وقال محمد علي الحوماني :

لك هذا الروض زنابقه
وخزامه وشقائقه
والغصن الرطب يعانقه
غرد للفن على فمه
وتران وفي يده قلم

(١) الاشطر الاولى منها مذالة (فاعلان) .

وقال محمود حسن اسماعيل من قصيدة (الخريف) :

بالأمس تخايلَ فتانا مخضر النشوة هيماننا
نلقي الحزان بايكته ونبتث اليه بلاياننا
ونلوذ به من دنياننا
فيذيب الحزن بفرحته ونهيم هناك بربوته
طيراً ونغرّد عيّداننا

الزحافات والعلل

سبق ان عرفنا الزحاف والعلة ، في أول هذا البحث ، وتلخص لنا من تعريف كل منهما ان :

الزحاف :

- ١ - لا يكون الا في ثاني السبب .
- ٢ - انه قصص دائماً ، اما بحذف حركة ، او حذف حرف ساكن أو متحرك .
- ٣ - انه يدخل كل تفعيلات البيت حشواً وعروضاً وضرباً .
- ٤ - انه غير لازم .

اما العلة :

- ١ - فتدخل الاسباب والاولاد .
 - ٢ - وتكون بنقص في التفعيلة كما تكون بزيادة عليها .
 - ٣ - انها تختص بالاعاريض والاضرب .
 - ٤ - انها لازمة ، بمعنى انها لو دخلت في موضع من البيت لزمت في نفس الموضع من الايات الاخرى هذه هي خصائص كل منهما - عند العروضيين - وقد يكون في هذه القواعد بعض الشذوذ ، فهناك من الزحاف ما هو لازم ، ومن العلل ما ليس بلازم ، وسمي عندهم بالزحاف الجاري مجرى العلة ، والعلة الجارية مجرى الزحاف .
- ولكننا بعد استعراض هذه الابحر ، وما يدخلها من زحاف او علة ظهر لنا ، ان العروضيين ذكروا أنواعاً كثيرة من هذه الزحافات والعلل ،

واكثرها وهمي لا واقع له ، وليست له أية فائدة تذكر ، بالاضافة الى انه أثقل فن العروض على كثير من طلابه . والسبب في ذلك امران :
 أولاً - ان العروضيين - كما قلنا - التزموا بنظام الدوائر التي فرضت عليهم شكلاً معيناً للبحر يتعارض مع ما هو متعارف في الشعر العربي ، وقد اضطرهم الجمع بين الشكلين المتعارضين الى استحداث أنواع من العلل لا وجود لها في الشعر العربي ، كما حدث ذلك في بحر السريع حين افترضوا ان أصله (مستفعلن مستفعلن مفعولات) بينما نرى في الموجود منه (فاعلن) في مكان (مفعولات) ، وللجمع بين هاتين التفعيلتين أحدثوا مصطلحات : (الكسف ، والوقف ، والصلم) وهكذا في غيره من الأبحر .

ثانياً - انهم وجدوا ابياتا - وبخاصة في الشعر الجاهلي - رويت بشكل يختلف تماماً عن الوزن المقبول للبحر ، وتحس الأذن المرهفة بنشاز فيها ، لكن العروضيين اعتبروا هذا النشاز من جوازات ذلك البحر ، فأحدثوا له نوعاً من الزحاف او العلة ، قد يقتضي حذف حرف متحرك ، او قد يجمع زحافين غير مستساغين في تفعيل واحدة ، او قد يزيد حرفاً او حرفين او أكثر على وزن البيت ، وسموا لكل ذلك اسماً ومصطلحات . مع ان الأمر لا يتطلب أكثر من الحكم بشذوذ هذا البيت ، او الشك بصحة روايته على هذا الشكل ، خصوصاً وانهم يروون لبعض هذه الابيات الشاذة روايات مقبولة .

يضاف الى ذلك ان التغييرات الطارئة على الوزن - سواء كانت زحافاً أم علة - بقيت شائعة في شعرنا العربي دون ان تحس الأذن بنشازها ، ولكنك لن تجد من الشعراء العرب ، قديماً وحديثاً ، من

أجاز لنفسه ان يتبع هذه التغييرات الناشئة •

وخذ مثلاً لذلك قول المرقش العبدى :

هل يرجعن لى لمتى ان خضبتها الى عهدىا قبل المشيب خضابها
ألا تحسّ ان البيت بحاجة الى (واء) او (فاء) قبل هل ؟ !
ولكن العروضيين اعتبروا رواية البيت صحيحة ، فأحدثوا تغييرا في
(فعملن) الاولى بحذف الحرف الاول منها وسموا ذلك بـ (الخرم)
واعتبروه (علة) جارية مجرى الزحاف • وامثال ذلك من العلل كثير •
كذلك ورد البيت التالي :

وكأنّ أبانا في افانين ودقه كبير اناس في بجاد مزمل
وانت تحسّ بأن الواو هنا زائدة ، ولكنهم صححوا الرواية
وسموا هذا التغيير (بالخزم) وهكذا •

من أجل ذلك فقد حذفنا من الزحافات والعلل ، كلّ ما وجدناه
غير شائع في شعرنا العربى ، القديم منه والحديث ، لعدم الحاجة اليه ،
ولئلا تثقل هذا الفن بمصطلحات ليس لها أكثر من شاهدٍ او شاهدين •
لذلك فلم يبق لدينا من هذه التغييرات ، الجائزة او اللازمة ، غير
الزحافات والعلل التالية :

أنواع التغيرات الشائعة

الزحاف قسمان :

أ - زحاف باسكان المتحرك وهو نوعان :

- ١ - الاضمار : وهو اسكان الثاني المتحرك ويدخل على (متفاعلين) فتنقل الى (مستفعلين) .
- ٢ - العصب : وهو اسكان الخامس المتحرك ، ويكون في (مفاعلتين) فتنقل الى (مفاعيلين) .

ب - زحاف بحذف الساكن وهو اربعة :

١ - الخين : حذف الثاني الساكن ويكون ذلك في تفعيلات منها :

مفاعلين	فتنقل الى	مستفعلين
مفاعِلن	فتنقل الى	ومفاعِلن
مفاعِلتن	فتنقل الى	ففاعِلتن
مفعولات*	فتنقل الى	مفعولات*

٢ - الطي : حذف الرابع الساكن ويكون ذلك في :

مفتعلين	فتنقل الى	مستفعلين
مفاعِلات*	فتنقل الى	ومفعولات*

٣ - القبض : حذف الخامس الساكن ويكون ذلك في :

مفعول*	فتصير	مفعولن
مفاعِلن	فتصير	ومفاعِلن

٤ - الكف : حذف السابع الساكن ويكون في :

مفاعيلن	فتصير	مفاعيل*
---------	-------	---------

والعلة قسمان :

أ - علة بالزيادة وهي نوعان :

١ - التذييل : زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة^(٢) وتدخل

على :

فاعلتن	فتصير	فاعلان°
ومتفاعلتن	فتتصير	ومتفاعلتان
مستفعلتين	فتستفعر	مستفعلتان ^(٣)
فاعلاتن	فتتصير	فاعلاتان

٢ - الترفيل : زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة وتدخل على :

(١) وقد استغنيا من الزحافات عن (الوقص) حذف الثاني المتحرك من متفاعلتان . و (العقل) حذف الخامس المتحرك من مفاعلتان ، لعدم ورود ذلك الا في الشواذ التي لا يقاس عليها .

كذلك استغنيا عن ذكر الزحافات المزدوجة كالـ (لخبيل) و (الخزل) و (الشكل) و (النقص) وذلك :

١ - لثقل اجتماع زحافين في تفعيلة بحيث لو اجتمعا تحس الاذن بنشازهما الا في القليل منها كالنقص .

٢ - انها لو وجدت مستساغة فليست هي اكثر من اجتماع زحافين ذكرناهما باسميهما ، فلماذا المصطلح الثالث ؟

(٢) لم تقل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع لنوجد

بينه وبين التسبيغ .

(٣) مستفعلن في ضرب الرجز لا يدخلها التذييل الا اذا دخلها القطع

ايضا فتصبح مفعولان .

متفاعلاتن فتصير متفاعلاتن
ب - ثالة بالنقص وهي أربعة أنواع :

١ - القصر : حذف ساكن السبب الخفيف واسكان متحركه وتدخل
على :

فعلون فتصير فعول°
وفاعلاتن فتصير فاعلاتن°

٢ - القطع : حذف ساكن الوجد المجموع واسكان ما قبله ويكون في :

فاعلن فتصير فعلن او (١) (فاعل°)
متفاعلاتن فتصير (فعلاتن) او متفاعل°

٣ - الحذف : اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة ويدخل على :

فعلون فتصير فعو او (فعل°)
ومفاعيلن فتصير فعولن او (مفاعي)
وفاعلاتن فتصير فاعلن

٤ - الحذف : حذف الوجد المجموع من آخر التفعيلة ويكون في :

متفاعلاتن فتصير متفا او (فعلاتن) (٢)

(١) كان يحسن دمج القصر والقطع بمصطلح واحد هو : حذف

الساكن الاخير من التفعيلة واسكان ما قبله .

(٢) استغنيا من العلل عن :

١ - التسييع : « زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف »

لعدم الفرق بينه وبين التذييل .

٢ - القطف : اجتماع العصب مع الحذف في (مفاعلتن) لتصير

(فعولن) لعدم الحاجة اليها بعد ان اعتبرنا ان اصل الوافر (مفاعلتن

مفاعلتن فعولن) .

شذوذ في احكام الزحاف والعلة

١ - الزحاف اللازم :

قلنا ان الزحاف لا يلزم ولكن قد توجد في بعض الابحر زحافات لازمة فاقتضى التنبيه عليها منها :

١ - القبض : في عروض الطويل وفي بعض أضربه فتصبح مفاعيلن (مفاعيلن) •

٣ - البتر : اجتماع القطع مع الحذف في ا فاعلاتن (و) فعولن (وذلك لوجود هذين المصطلحين فوجود مصطلح ثالث لاجتماعهما اثقال لا معنى له .

٤ - الصلصم : حذف الوند المفروق من مفعولات

٥ - الوقف : اسكان السابع المتحرك منها

٦ - الكسف : حذف السابع المتحرك منها لاننا لم نعتبر (مفعولات)

أصلية في بحر السريع .

٧ - الخرم ، وهو اسقاط أول الوند المجموع في صدر البيت من

(فعولن) و (مفاعلتن) و (مفاعيلن) وذلك لضعف روايات مثل هذه الابيات ، ولعدم وجود مشابه لها في شعرنا العربي وبذلك نستغني عن جميع المصطلحات الفرعية للخرم مما يسمى بـ (التلم ، والثرم ، والعضب ، والقسم ، والجهم ، والشمتر) ويستثنى من ذلك ما نبهنا عليه في المتقارب من وجود الخرم في أول عجزه كعلة جارية مجرى الزحاف .

٨ - الخزم : وهو زيادة حرف او أكثر الى اربعة أو ثمانية حروف

في أول البيت ، لنفس السبب السابق .

٢ - الحذف : في

١ - البسيط : التام فتصبح فيه فاعلن (فعِلن) .

ب - مخلص البسيط اذا صاحبه القطع فتصبح مستفعلن (مفاعل °)
وتنقل الى (فعولن) .

ج - في بعض أنواع المديد بمصاحبة الحذف فتصير (فاعلاتن)
الى (فعِلن) .

د - في بعض أنواع الخفيف مع الحذف أيضا .

٣ - العصب : في الراغر المجزوء او الهزجي .

٤ - الطي في :

٢ - بعض أنواع المنسرح فتكون (مستفعلن) مفتعلن .

ب - في الخفيف المقتضب كما سميناه .

٢ - العلة غير اللازمة :

وهناك علل جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم هي :

١ - التشعيت : في بعض أضرب الخفيف والمجث - وهو حذف

اول او ثاني الوتد المجموع - فتنتقل فاعلاتن الى مفعولن .

٢ - الحذف : في عروض المتقارب فقد تكون مرة (فعولن)

واخرى (فعو) .

القسم الثاني

الأيقاع في النفعيلة

١ - عروض الشعر الحر

٢ - عروض البند

عروض الشعر الحر

بداية حركة الشعر الحر :

كتب المرحوم بدر شاكر السياب ، عن الشعر الحر ، في مقدمة ديوانه (أساطير) :

« وأول تجربة لي من هذا القبيل كانت في قصيدة (هل كان حباً) من ديوان ازهار ذابلة وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعرائنا الشباب ، اذكر منهم الشعرة المبدعة نازك الملائكة » .
وكتبت السيدة نازك الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر) : أن (بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ في العراق ، ومن العراق ، بل من بغداد) . . . و (كانت اول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة (الكوليرا) . . . وقد نشرت في بيروت ، ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الاول ١٩٤٧ وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من الرمل (١) . وقالت عن سبب اكتشافها للشعر الحر : (وكنت كتبت تلك القصيدة ، اصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء (الكوليرا) الذي داهمها ، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر . وقد ساقطني ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر) (٢) .

(١) (٢) قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة الطبعة الاولى ص ٢١ ، ٢٢

فأنت تجد ان بدرأ يدعي الاسبقية على نازك — وان لم يدع
اكتشاف الشعر الحر — وان نازك تدعي الاسبقية والاكتشاف معا .
ثم كان من الشباب من انتصر لاسبقية بدر ، ومنهم من انتصر لنازك ،
والكل بعيد عن الواقع التاريخي والادبي لهذه الحركة — وذلك
للملاحظات التالية :

١ - قصيدة الكوليرا ليست شعرا حرا :

ان قصيدة الكوليرا ليست شعراً حراً ، بالمعنى الذي نعرفه اليوم
عن الشعر الحر من عدم التقيد (بنظام) لعدد التفعيلات والقوافي ،
وانما هي موشحة ذات أدوار اربعة ، يتألف كل (دور) من ثلاثة عشر
شطراً مختلفة التفاعيل ضمن نظام ينطبق على كل دور منها :
فالشطر الاول من كل دور تفعيلتان .

ثم من الثاني الى الحادي عشر — عدا الثالث والتاسع — أربع
تفعيلات في كل دور .

أما الثالث والتاسع والثالث عشر ، من كل دور ، فهي ست
تفعيلات .

والثاني عشر (كلمة) واحدة تتكرر ثلاثا ، مكونة ثلاث تفعيلات
في كل الادوار الاربعة . هذا من جهة التفعيلات اما القوافي فهي الاخرى
ذات نظام مطرد :

فينفرد الشطر الاول بقافية

ويتحد الثاني ، والثالث ، والسادس ، والتاسع بقافية

والرابع والخامس بقافية

والسابع والثامن بقافية

والتاسع وما بعده بقافية

وهل مثل هذا التنظيم يختلف في شيء عن (نظام) موشحات أبي بكر بن الأبيض^(١) ، وأبي بكر بن زهير وغيرهما من الأندلسيين ذات التفاعيل والقوافي المختلفة ، فهو شحة ابن الأبيض ذات أدوار يتضمن كل دور اثني عشر شطرا مختلفة التفاعيل والقوافي ، لكن إذا كان الشطر الاول من تفعيلتين ، والخامس تعبيطة واحدة ، كان كل شطر اول ، وخامس كذلك في جميع الادوار .

ولتكون على بينة من الأمر ، خذ هذين الدورين من قصيدة (الكوليرا) مع الإشارة الى عدد التفعيلات فيهما لتعرف ان شاعرتها قادت الموشحات الأندلسية في نظامها ، ولهم تكتشف الشعر الحر في انطلاقه من قيود العدد والقافية ، ووزن القصيدة هو الخب (فعِلن فعِلن) وقد ادخلت الشاعرة في حشوه (فاعِلٌ) أحيانا :

سكن الليل^(٢)

اصغ الى وقع صدى الاثات^(٤)

في عمق الظلمة تحت الصمت على الاموات^(٦) .

صرخات تعاو تضطرب^(٤)

حزن يتدفق يلتهب^(٤)

يتعثر فيه صدى الآهات^(٤)

في كل فؤادٍ غليان^(٤)

في الكوخ الساكن احزان^(٤)

(١) تجد نماذج هذه الموشحات في الفصل الخمسين من مقدمة ابن

خلدون وفي الاعداد ١٨ و ١٩ و ٢٠ من سلسلة (مناهل الادب العربي) .

في كل مكانٍ روحٌ تصرخ في الظلمات ° (٦)
في كل مكانٍ ييكبي صوت ° (٤)
هذا ماقد مزججه الموت ° (٤)

الموتُ الموتُ الموتُ ° (٣)
ياحزن النيل انصارخ مما فعل الموت ° (٦)

هذا هو الدور الأول من القصيدة ، أما الثاني فأرجو ان تلاحظ فيه الالتزام بهذا العدد المعين من التفعيلات ، بنفس الموضع من الدور الأول :

طالع الفجر (٢)
اصغ الى وقع خطى الماشين (٤)
في صمت الفجر ، أصخ ° : انظر ركب الباكين (٦)
عشرة أمواتٍ عشرونا (٤)
لا تحصر أصخ للباكيينا (٤)
اسمع صوت الطفل المسكين (٤)
موتى ، موتى ، ضاع العدد ° (٤)
موتى ، موتى ، لم يبق غد ° (٤)
في كل مكانٍ جسد يندبه محزون (٦)
لا لحظة اخلاذٍ لا صمت ° (٤)
هذا ما فعلت كف الموت ° (٤)
الموتُ الموتُ الموتُ ° (٣)
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت ° (٦)

٢ - جماعة ابولو والشعر الحر :

ولو تنزلنا واعتبرنا (الكوليرا) شعراً حراً - وهي ليست كذلك - فالذي يعرفه المتتبعون لهذه الحركة ، انها كانت في شعرنا المعاصر اقدم من هذا التاريخ ، فهو بهذا المصطلح : (الشعر الحر) وبهذا التحديد : (الذي لا يتقيد بعدد معين من التفعيلات في كل شطر) وبنفس النماذج أيضاً ، موجود من سنة ١٩٣٢ على يد جماعة ابولو في مصر . يقول المرحوم خليل شيبوب في مجلة (ابولو) وهو ينشر قصيدته الحرة (الشراع) - : (الشعر المنطلق أو (الشعر الحر) غير الشعر المنشور ، لأن نثر الشعر انما هو افتكاكه من قيود الوزن والقافية ، فان حفظت القافية صار هذا الشعر نثراً مسجعاً ، أما الشعر المنطلق فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط اما القافية ، فقد اختلفوا في ابقائها او اغفالها ، وقد آثرنا ابقائها وان كل شطر من هذه القصيدة يرجع الى مثله من بحور الشعر او مجزئتها (١) .

تماماً كما قالت مكتشفته بعد ثلاثين عاماً : (الشعر الحر جارٍ على قواعد العروض العربي ملتزم لها كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة انه يجمع الوافي ، والمجزوء ، والمشطور جميعاً) (٢) .

وقد علق المرحوم (ابو شادي) على القصيدة ، قائلاً :
(نرحب كل الترحيب بصياغة هذه القصيدة ، الى جانب روحها الفنية الممتعة ، ولا نقول هذا مجاملة ، فليس للمجاملة سبيل الى هذه المجلة ، وانما يرجع تقديرنا للشعر الحر الى سنوات مضت - راجع مختارات وحي العام ص ٤٤ - وفي اعتقادنا ان الشعر العربي أحوج

(١) مجلة ابولو العدد ٣ السنة الاولى ١٩٣٢ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ١٠٢٠ .

ما يكون الآن الى الشعر الحر ، والى الشعر المرسل ، اذا أردنا ان نهض
به نهضة حقيقية (١) .

وفي قول شيبوب : (وقد اختلفوا في ابقائها او اغفالها وقد آثرنا
ابقاءها) ومن قول أبي شادي وشارته لديوان (وحي العام) الذي
صدر سنة ١٩٢٥ ما يدل على قدم المحاولة عند الجماعة .
وفي السنة الحادية عشرة من (الرسالة) ١٩٤٣ في الاعداد ٥٣٨ ،
٥٣٩ ، ٥٤٠ حوار حول (الشعر الحر) وصنوه (الشعر المرسل) اشترك
فيه كل من دريني خشبة ، وسهير القلماوي ، و خليل شيبوب ، والعقّاد
وغيرهم . وقد جاء فيه هذا التحديد :

(والشعر الحر هو الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد ،
فقد يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، وقد
تصل تفعيلاته الى ثمان او عشر ، أو اثنتي عشرة ، وذلك في القصيدة
الواحدة ، والشعر غير مقيد في أبنائها بعدد من التفعيلات) (٢) .

وقد ترجم المرحوم علي باكثير رواية (روميو وجوليت) لشكسبير
في حدود ١٩٣٦ — كما يقول في مقدمتها — وطبعها سنة ١٩٤٦ بهذا
النوع من الشعر ، وهو يسميه (الشعر الحر) دون ان يدعي اكتشافه
وكل ما قاله : (ان هذه الطريقة في النظم هي أصلح ما يترجم به شكسبير ،
واعونه على الاحتفاظ بروحه) ثم يحدده بقوله : (وهو — اعني النظم —
حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد) (٣) .

(١) ابولو العدد ٣ ، السنة الاولى .

(٢) مجلة الرسالة العدد ٥٣٨ السنة ١١ .

(٣) مقدمة رواية روميو وجوليت لبكثير ص ٣ .

وقد تنقل باكثر في روايته بين كل الابحر الشائعة في الشعر
الحر اليوم :

الكامل ، والرمل ، والرجز ، والمتقارب ، والمتدارك ، وكذلك كانت
قصيدة خليل شيبوب من الرمل *

وهذه نماذج من الابحر التي نظم عليها شيبوب وباكثر :
آ - نموذج من (الرمل) لخليل شيبوب ، مع الاشارة الى عدد
تفعيلاتها :

٤ هداً البحر رحيباً يملأ العين جلالاً

٤ وصفا الافق ومالت شمسه ترنو دلالة

٢ وبدا فيه شراع

٣ كخيال من بعيد يتمشى

٣ في بساط مائج من نسج عشب

٣ او حمام لم يجد في الروض عشا

٢ فهو في خوف ورعب^(١)

ب - نموذج من (المتقارب) لعلي باكثر من رواية (روميو
وجوليت) ، الأمير :

٤ عصاة الرعية حرب السلام

٦ وممتنهي السيف ، اذ أوردوه ذماء الجوار

٧ أما تسمعون ؟ الا فاسمعوا يا رجال ، اسمعوا ياوحوش

٧ أما تفتأون قلبون نيران حقدكم الملتهب

٨ لتبرد فيما تمج شرايينكم من عيون الدم المنسرب°

(١) اپولو : العدد ٣ السنة الاولى ١٩٣٢ .

٤ لترمن أسيافكم في التراب (١)
ج - نموذج من (الرجز) لباكثير :
كايوليت :

٣ ليس لدي غير ما قد قلت لك
٤ ما بلغت (جوليت) عمر البدر من أعوامها
٤ فأنهم تزل غريبة النفس على أيامها
٣ فدع لها صيفين ينضججانها
٣ عندئذ تنظر في تزويجها (٢)

د - نموذج من (الكامل) لباكثير :
جوليت :

٤ ذاك ابن خالي الوغد كان يريد أن يغتال زوجي
٤ عودي ، دموعي الرعن ، عودي يا دموع لمنبعك
٣ فخراج مائك انما صفو الاسى
٣ اخطأت حين دفعته ليد السرور
٤ زوجي الذي (تيبالت) حاول قتله ، حي يعيش
٥ من حيث (تيبالت) الذي قد كان ينوي قتل زوجي ، قد هلك
٤ في كل هذا ما يعزّيني فقيم اذن بكائي (٣)
والملاحظ ان في هذه النملذج وامثالها كل خصائص الشعر الحر ،
التي اعتبرتها السيدة نازك الملائكة اخطاء عروضية : كالتشكيلات

(١) رواية روميو وجوليت ص ٨ .

(٢) نفسها ص ١٥ .

(٣) رواية باكثير ص ٨٠ .

الخماسية ، والجمع بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد ، وغير ذلك مما يأتي تفصيله .

٣ - البند أقدم نماذج الشعر الحر :

وإذا كان إلغاء نظام البيت في القصيدة ، والاستعاضة عنه بالشطر المتغير الطول في تفعيله واحدة هو الشعر الحر ، فالقضية أبعد بكثير من (جماعة ايواو) ومن السياب ونازك ، لأن هذا النوع من (النظم) وجد في العراق في القرن الحادي عشر الهجري وما بعده فيما يسمى (بالبند) - وسيأتي الحديث عنه في فصل خاص - والنماذج الموجودة منه على بحرین من الابحر المتقدمة هما : الرمل والهزج ، وكل ما صنعه المتأخرون ، من جماعة الشعر الحر انهم وسعوا الدائرة ، فكتبوا في كل الابحر ذات التفعيلة الواحدة .

واليك هذين النموذجين من (البند)

آ - يقول السيد عاي باليل الحسيني من أدباء القرن الحادي عشر يمدح النبي (ص) من (الرمل) :

يا مناخ السعد والعز جمالا ٣
ومحيط المجد والفخر رحالا ٣
سرت كالشمس ، وما الشمس لمولاها مثالا ٢
انها سوف تلاقي دون عليك زوالا ٤
واحتوت فيك صفات محثات قبل منالا ٤
بعضها جود غياث يخجل الغيث انهمالا ٤
وكمال ، علم البدر كمالا ٣

ب - ويقول السيد عبد الرؤوف الجدد حفصبي من القرن الحادي عشر أيضاً ، يمدح الامام عليا (ع) على (الهزج) :

وقلبي كلما دب الصبا الكرخي في البان ، فحاكي الغصن منه

العرق في النبض ٧

سعى يلتبس المخرج ، حتى كاد بالتزفاز من صدري ، ينقض ٦

ولا بدع اذا اشتاق الى ارض ٣

بها الكل ، وكل العالم البعض ٣

فمن لي ان يداني بي حظي (النصف الاشرف) كي أقضي به

— من قبل ان أقضي — ما فات من الفرض ٩

وأقضي بمصون السر للمولى الذي آملته في موقف

العرض (٢) ٦

وستأتي نماذج من هذه البنود في حديث مفصل عن عروض البند .
خلاصة البحث :

وخلاصة ما اتهمنا اليه ان (الشعر الحر) باعتباره خروجاً على عروض الشعر العربي القائم على عدد معين من التفعيلات في كل بيت ، كان في اوائل القرن الحادي عشر على يد جماعة من العراقيين فيما سبوه بالبند ، وكان ذلك في وزني الرمل والهزج ، ثم توسع في هذا القرن ، على يد جماعة ايلول اولاً ، والشعر الشباب في العراق ثانياً ، فنقلوه الى كل الابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة . ولاصحة مطلقاً لادعائهم بنوة هذا الوليد الجديد .

(١) كشكول الشيخ يوسف البحراني ج ٣ / ٢٦٥ .

(٢) نفسه ٣ / ٢١٩ .

الايقاع في الشعر الحر

ليس للشعر الحر (بحر) جديد يختلف فيه عن البحور التي اكتشفها الخليل للشعر العربي ، وانما الجديد فيه هو : حرية التصرف في عدد تفعيلات هذه الابحر ، وفي التوزيع الموسيقي ، لكل قطعة بما يتلاءم وحاجة الشاعر .

فإذا كانت القصيدة من (الكامل) وهو - كما عرفناه سابقاً - يتألف من ست تفعيلات ، اذا كان تاماً ، واربعة اذا كان مجزوءاً ، فان (القصيدة الحرة) من هذا الكامل لا تنقيد بالعديدين : ستة او اربعة . بل قد يكون البيت تفعيلية او تفعيلتين او ثلاثاً أو اكثر من ذلك .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فان البيت التثليدي ، يتألف في الغالب من شطرين ، تقع في نهاية شطره الاول تفعيلية ثابتة تسمى (العروض) وفي نهاية شطره الآخر تفعيلية اخرى اكثر ثباتاً تسمى (الضرب) أما التفعيلات الاخرى فتسمى (الحشو) . وهي تفعيلات ليست ثابتة لما يدخلها من جوازات طارئة تسمى (الزحاف) . اما القصيدة الحرة فقد ألغت نظام الشطرين ، واكتفت بشطر واحد في كل بيت ، ولكنها لا تسمى مشطورة على غرار ما مرّ علينا في القسم الاول من نماذج (المشطور) ، لأن المشطور وان الغى نظام الشطرين ، والغى تفعيلية (العروض) واكتفى بشطر واحد كقول ابي تمام في مطريته :

لما بدت للأرض من قريب

تشوقت لوبلهما السكوب

تشوِّق المريض للطبيب
وطرب المحب للحبيب
وفرحة الاديب بالاديب

الا ان الملاحظ ان هذا المشطور التزم بضرب ثابت في كل الابحر،
وبعدد معين لتفعيلات كل شطر فجاءت تفعيلات ابي تمام : (مستفعِلن
مستفعِلن فعولن) ، وقد كان المفروض في القصيدة الحرة ان تتصرف
بعدد التفعيلات فقط ، وان تلتزم بالضرب الثابت في كل الايات ، أي
ان القصيدة من (الكامل الاحذ) تكون على الشكل التالي :

متفاعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن مستفعِلن مستفعِلن فعِلن

مستفعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن فعِلن

وهكذا اذا كانت من الكامل الصحيح ، او المرفل ، او المذال .
وكمثالٍ لذلك قول أدونيس من قصيدة (أوراق الى خالدة) :

تومي فيلتفت الغروب لها
من لهفةٍ ويتغنى العزْ
مستفعِلن متفاعِلن فعِلن
مستفعِلن متفاعِلن فعِلن

ما الوشم ما الخرز ؟
ما الاقدمون السمر لم يلجوا
لفزاً ولا اكنهوا ولا رمزوا
لقاتها تخر
مستفعِلن فعِلن
مستفعِلن مستفعِلن فعِلن
مستفعِلن متفاعِلن فعِلن
متفاعِلن فعِلن

وجفونها وتر" واغنية صيفية وقميصها كرز (١)
 والملاحظ انه التزم هنا (بالضرب الاحد) من الكامل ، ولكنه في
 قصيدة أخرى من الكامل جمع بين الضرب المرفل (متفاعلاتن) والضرب
 الصحيح (متفاعلن) •

يقول من قصيدة (اغاني الى الفقر) :

جوعان يا كلني الزيف ^٢	مستفعلن متفاعلاتن
ويعيش في دمي الخريف ^٢	متفاعلن متفاعلاتن
ويكاد ينكرني الغد ^٢	متفاعلن متفاعلن
والموسم المتجدد	مستفعلن متفاعلن
ويكاد ينكرني الرغيف ^٢	متفاعلن متفاعلاتن

وهذا النوع - الجمع بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد - هو
 اللون الشائع في أغاب نماذج الشعر الحر - كما سنرى - وهو أيضا
 شائع في البند . من ذلك يبدو لي ان الالتزام بالضرب المعين شيء تابع
 للالتزام بالعدد المعين .

الابحر التي يكتب بها الشعر الحر :

بنتيجة استقراء النماذج المتوفرة من الشعر الحر نجد انه كان على
 الابحر ذات التفعيلة الواحدة وهي : الكامل ، والرجز ، والرمل ،
 والمتقارب ، والمتدارك أو الخبب ، والسريع ، والوافر بنوعيه الاصلي
 (مفاعلتن) والهجري (مفاعيلن) •

وعلى هذا الاساس فان التفعيلات التي يدور عندها الشعر الحر هي

(١) ديوان قصائد اولى لادونيس ص ٥٢ .

(٢) نفسه ص ١٨ .

كل تفعيلاتنا السابقة ، عدا (مفعولات) لعدم تكررها في ابحر الشعر التليدي .

اما الابر التي يصعب ان يعتمد عليها الشعر الحرفوي الابر الممزوجة ، اي التي يتألف شطرها من تفعيلتين متغايرتين : كالبيسط ، والطويل ، والمديد ، والخفيف ، والمنسرح ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجثث .

أساس الايقاع في الشعر الحر :

والسر في ذلك ان شعرنا العربي ، باعتباره من (الشعر الكمي) (١) أي الذي يتكون من أشطر ذات عدد معين من (المقاطع الصوتية) (٢) (١) الذين درسوا موسيقى الشعر من الاوربيين قسموا الشعر الى ثلاثة انواع :

١ - الشعر الكمي - ومنه الشعر العربي - وهو الذي يعتمد على توالي كمية من المقاطع الصوتية الثلاثة . وسيأتي ايضاحها .
ب - الشعر الارتكازي - او شعر النبر - ومنه الشعر الانجليزي الحديث ، ومقاطع الشعر فيه تخضع لنظام (النبر) - اي الضغط على مقطع خاص من الكلمة بحيث يبدو بارزاً اكثر من غيره - وتفاعيل هذا النوع تتكون من مقطع منبور وعدد من المقاطع غير المنبورة .
ج - الشعر المقطعي - كالشعر الفرنسي الحديث - ويصفونه بانه غير كمي ، وانه خال من النبر ، اي ان الايقاع فيه ، لا يعتمد على كمية من المقاطع الصوتية التتالية ، ولا على المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، وانما هو ذو موسيقى سيالة هادئة .

(٢) المقاطع الصوتية عند علماء الاصوات اللغوية ثلاثة :

١ - (مقطع قصير) وهو : صوت ساكن + صوت لين قصير (اي حركة) مثل (ف ') وهو ما عبرنا عنه بـ (المقطع المنفرد) ورمزنا له بـ (ن) .

المرتبة فيما بينها فان (الايقاع) فيه أساسه* : (العدد المعين من المقاطع الصوتية المرتبة في كل شطر) * ومتى حدث في الشطر تغيير - غير ما هو معتبر من الزحاف - اختل ايقاعه .

وهذه الاشطر منها ما يتألف من تفاعيل متساوية المقاطع اي من تكرار تفعيلية واحدة ، مرةً او مرتين او ثلاثاً ، كالهزج ، والكامل ، والمتقارب ، وغيرها من الابحر الصافية . ومنها ما يتألف من تفاعيل غير متساوية المقاطع ، لا في عددها - أحياناً - ولا في ترتيبها كالبسيط والطويل ، والخفيف وغيرها من الابحر المزوجة .

فاذا أردنا ان نستعمل حريتنا في عدد تفاعيل الشطر = مع الاحتفاظ بايقاع الشعر العربي القائم على كمية المقاطع وترتيبها، فيجب ان نعوضه (بوحدة) ايقاعية اخرى غير (وحدة) الشطر ، وليس بين أيدينا ما يصلح لذلك ، غير وحدة التفعيلة المتشابهة . بمعنى أن يكون أساس الايقاع في الشعر الحر هو : (العدد المرتب لمقاطع التفعيلة الواحدة) . فاذا كان

ب - (مقطع متوسط) وهو : صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن مثل (لن) او هو : صوت ساكن + صوت لين طويل (اي حرف مد) مثل (عي) (عو) (فا) وقد عبرنا عن ذلك «بالمقطع المزدوج» ورمزنا له ب (-) .

ج - (مقطع طويل) وهو : صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن مثل (نَار) (نور) (نير) وهو قليله الورود في الشعر العربي الا في بعض القوافي الساكنة = اذا كان (الضرب) مقصوراً (فاعلات *) او مذالاً (متفاعلاتن) وقد رمزنا له ب (- -) (انظر في تقسيم الشعر ، والمقاطع الصوتية ، والنبر = ما كتبه العلامة اللغوي الدكتور ابراهيم انيس في (موسيقى الشعر) ص ١٤٩ و (الاصوات اللغوية) ص ١١٣ وما بعدها)

[illegible]

أما إيقاع القصيدة من (الخفيف) مثلاً فهو يحصل من تكرار
اثنى عشر مقطعاً مرتبة كالآتي : (— — — — — — — — — — — — — — — —)
أي فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ، فنلاحظ هنا أننا لو قمنا (وحدة)
الشطر ، وعوضناه بوحدة التفعيلة ، فإن في شطر الخفيف تفعيلتين غير
متشابهتي المقاطع في الترتيب ، فترتيب الأولى (فاعلاتن) هكذا
(— — — — — — — — — — — — — — — —) وترتيب الثانية مستفعلن بعكسها تماماً (— — — — — — — — — — — — — — — —)
وإذا اعتبرنا كلاهما متصالحاً أن تكون وحدة إيقاعية ، اختل النظام
الكمي (للشعر العربي القائم على (العدد المرتب) ■ وأصبح قائماً على
عدد غير مرتب ■

وسياتي مزيد ايضاح لذلك عند الحديث عن محاولات الشعر الحر
في الاوزان الممزوجة .

والخلاصة : ان (الايقاع) في شعرنا العربي ، كان قائماً على أساس توالي كمية من المقاطع الصوتية ، في كل شطر ، (مجزأة) الى مجموعات بعضها متشابه ، وبعضها غير متشابه ، نسميها التفعيلات ، فما كان متشابهاً صح ان نعتاض بايقاعه عن ايقاع الشطر ، وما لم يكن كذلك فلا يصح ، لانعدام الايقاع فيه .

نماذج من ابحر الشعر الحر

يؤخذ الشعر الحر كما قلنا — من الابحر الصافية ، ذات التفعيلة الواحدة ، ولغرض ان نكوّن فكرةً تامةً عن (عروض الشعر الحر) وما يجوز فيه وما لا يجوز ، فيحسن ان نأخذ امثلة على أبحره الصافية ، وما فيها من (أضرب) ثم امثلة على محاولات بعض الشعراء في الابحر الممزوجة لنصل ، بعد ذلك ، الى خطبة عامة لعروضه :

١ — الكامل :

من قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السيّاب :

وكان بعض الساحرات°

مدّت اصابعها العجاف الشاحبات الى السماء°
تومي الى سربٍ من الغربان تلويه الرياح
في آخر الافق المضاء

حتى تعالى ثم فاض على مراقبه الفساح°
فكان ديدان القبور°

ثارت لتلتهم الفضاء ، وتشرب الضوء الغريق°
وكانما ازف النشور°

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق°
والملاحظ انه انتزم هنا با (لضرب المذال) متفاعلاً في اكثر اشطر القصيدة على النحو التالي :

وكان بعض الساحرات°
متفاعلاً مستفعلاً

مدت أصا بعها العجا ف الشاحبا ت الى السماء
 مستفعلين متفاعلين مستفعلين متفاعلين
 ولكنه قد خرج أحيانا الى الضرب المرفل (متفاعلان) فتراه بقول
 فكأن قعقة المنازل في اللظى فقر الدفوف° (مستفعلان)
 او وقع اقدام العذارى (مستفعلاتن)
 يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيوف° (متفاعلان)
 نبئت عن حرب تدور لعل عزرائيل فيها (مستفعلاتن)
 في الليل يكدح والنهار فان يمر على قرانا (١) (متفاعلاتن)
 وانظر هذه الايات من الكامل لعبد الباسط الصوفي ، وقد جمع
 فيها بين اضرب الكامل : (متفاعلان ، ومتفاعلين ، ومتفاعلاتن) :
 هذا الذي نبذته وديان وآوته جبال° (مستفعلان)
 ماذا يريد ؟ وتلتوي شفة ، ويرتجف السؤال°
 خلف النوافذ اعين تترصد الدرب البعيدة (مستفعلاتن)
 تهتز أطياف الشجر° (مستفعلين)
 وتخور قطعان البقر
 وتئن اعماق الظلام وقلهت الارض الشهيدة (٢) (مستفعلاتن)
 كذلك فقد جمعت نازك اللائكة في قصيدتها (الوصول) بين هذه
 الاضرب نفسها :
 كم نعمة في ذات صيفٍ عندما كان المساء° (مستفعلان)

(١) انشودة المطر للسياب ٢٣٥ .

(٢) ديوان البيت ريفية ٤٥ .

(مستفعلن)

متشاقلاً نعبان ، في بعض القرى

(متفاعلان)

وانا اغنيها وارقب في ارتقاء°

(متفاعِلن)

ظل النخيل على الثرى

وقالت منها :

(متفاعِلان)

وشكا النهار°

ما حملته رؤاى من عبء الحنين°

(متفاعِلاتِن)

لم ألق غيرك لي نصيراً

في ظلمة الليل المظلم°

ذافتح لي الباب الاخيرا

دعني أمر° .. انا وظلّي .. (٢)

وليس الأمر مقصوراً على هذه النماذج ، فقد مرّت عليك قطعة

باكثير من الكامل وهي من أوليات الشعر الحر وفيها الخلط بين أضرب

(متفاعِلان ، ومتفاعِلن ، ومتفاعِلاتِن) .

ويندر جداً ان تجد قصيدة حرة خالية من ذلك .

٢ - الرجز :

من امثلة الرجز الحرة قول صلاح عبد الصبور في (مأساة الحلاج):

كان يقول°

اذا غسلتُ بالدماء هامتي واغصني

فقد توضأت وضوء الانبياء°

(متفاعِلان)

كان يريد ان يموت ، كي يعود للسماء°

(٢١) قرارة الموجة ١٦١ .

كَأَنَّهُ طِفْلٌ سَمَويٌّ شَريدٌ (مستفعلان)

قَدْ ضَلَّ عَنْ أَيْيِهِ فِي مَتَاهَةِ الْمَسَاءِ (فِعُولٌ)

كَانَ يَقُولُ : (مفتعلان)

كَأَنَّ مَنْ يَقْتُلُنِي مُحَقِّقٌ مُشِيتِي (مفاعِلن)

وَمُنْفَذٌ أَرَادَةُ الرَّحْمَانِ (١) (مفعولٌ)

فَأَنْتَ تَرَاهُ قَدْ جَمَعَ بَيْنَ هَذِهِ الْأَضْرِبِ الْمُخْتَلَفَةِ : (مستفعلان ،

مفاعِلان ، مفتعلان ، مفاعِلن ، نَعُولٌ ، مفعولٌ) ■

كَذَلِكَ فَإِنْ نَزَرَ الْقَبَانِي قَدْ جَمَعَ فِي قِطْعَةٍ مِنْ قَصِيدَتِهِ (قِصَّةُ

رَاشِيلِ) مِثْلَ هَذِهِ الْأَضْرِبِ الْمُخْتَلَفَةِ :

اكتب للصغار

للعرب الصغار حيث يوجدون

لهم انا اكتب للصغار

لا عين يركض في أحداقها النهار

اكتب باختصار

قصة ارايئة مجندة

يدعونها راشيل

قضت سنين الحرب في زناانة منفردة (٢)

٣ - الرمل :

من قصيدة للشاعر السرداني صلاح أحمد ابراهيم (٣) :

(١) العلاج ص ١٨ .

(٢) قصائد ص ١٦٨ .

(٣) ديوان غابة الابنوس ص ٣٢ .

يا مرّية :

ليت لي أزميل (فدياس) وروحاً عبقرية

وامامي تلّ مرمر

لنحت الفتنة الهوجاء في نفس مقاييسك تمثالاً مكبّر

وجعلت الشعر كالشلال : بعض يلزم الكتف ، وبعض يتبعثر

وعلى الاهذاب ليلاً يتعثر

وعلى الاجفان لغزاً لا يفسر

وعلى الاسنان سُكّر

وفماً — كالاسد الجوعان — زمجر

يرسل الهمس به لحناً معطر

وينادي شفةً عطشى واخرى تتحسر ▪

وعلى الصدر نوافير جسيم تنفجر

وحزماً في مضيقٍ كلما قلت : قصير هو ، كان الخصر أصغر

والملاحظ ان الشاعر سار في اكثر ابياته على ضرب واحد ، الا انه

قد خرج في بعض القصيدة من الضرب الصحيح (فاعلاتن) الى الضرب

المقصور (فاعلان °) كقوله :

يا مرّية

انا من افريقيا : صحرائها الكبرى ، وخط الاستواء ▪

شجنتني بالحرارات الشموس

وشوتني كالقرايين على نار المجوس

الا ان نازك الملائكة كانت ابعد منه خطي فجمعت بين هذه

الاضرب على التوالي : (فعِلان ° ، فاعلان ° ، فاعِلن ، فعِلن ، فاعلاتن ،

فعلاتن) في القطعة التالية :

فيم نخشى الكلمات°

وهي احيانا أكف° من ورود°

وهي احيانا كؤوس من رحيق منعش

رشتها ، ذات صيف ، شفة° في عطش

ان منها كلمات هي أجراس خفية

فترة مسحورة الفجر سخية (١)

٤ - المتقارب :

ومن المتقارب قصيدة نازك (طريق العودة) :

نعود اذن في الطريق الطويل°

تواجهنا الاوجه الجامدة

يواجهنا كل شيء رأينا منذ قليل°

كما كان في ركدة باردة

والملاحظ انها جمعت فيها بين الضرب المقصور (فعول°)

والمحذوف (فعو) كما أضافت الى ذلك الضرب الصحيح (فعولن)

في قولها من القصيدة :

تمر بنا لا تفكر فينا

ونسى ونجهل أنا° نسينا (٢)

كذلك صنعت فدوى طوقان ، اذ جمعت بين الضرب الصحيح

والمحذوف في قولها :

(١) قصيدة (أغنية حب للكلمات) مجلة الاداب السنة ٣ .

(٢) قرارة الموجة ص ٤٠ .

الى أين أهرب منك وتهرب مني

الى اين امضي وتمضي

ونحن نعيش بسجن

من العيش ، سجنٍ بيناد نحن اختيارا

ورحنا يدأ في يد

نرسخ في الأرض اركانه

ونعلي ونرفع جدرانہ

من العشق شدناه من لَبَنَات الالاماني ^(١)

وكذلك جمع عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية (ثأر الله :

الحسين ثائرا) ^(٢) بين الضريين الصحيح والمخدوف :

الوليد : لان الحسين تقي تقي

وسبط النبي

وشهرته انه لا يقول سوى الحق مهما يكن من عواقب

على مَ يقوم اذن ملكنا ؟

علامَ نشيّد اركاننا ؟

أنبنيه فوق ذيول الكلاب ؟

أنبنيه فوق ذليلي الرقاب ؟

أنبنيه فوق رؤوس الثعالب ؟

على بائعي رأيهم بالذي ينالون من ذهب او مناصب°

■ - المتدارك والخيب :

مرّ بنا أن المتدارك نوعان : نوع تكون تفعيلته صحيحة

(١) ديوان وجدتها لفدوى ص ٥٥ .

(٢) - الحسين ثائرا ص ٤١ .

(فاعلن فاعلن) وقد سميناه (المتدارك) ونوع تفعيلته مخبونة (فاعلن
فاعلن) وسميناه (الخبب) •

آ - فمن (المتدارك) قول السياب من قصيدة (المسيح بعد
الصلب) (١) :

بعد ما أنزلوني سمعت الرياح°
في نواحٍ طويل تسفّ النخيل°
والصليب الذي سمّروني عليه طوال الاصيل°
لم تمتني وانصت كان العويل°
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشدّ السفينة

وانت تراه قد جمع بين الضربين : المقصور (فاعلان) والمرفل
(فاعلاتن) ثم أضاف الى ذلك ضرباً صحيحاً (فاعلن) والاضرب
الثلاثة مجموعة في المقطع التالي :

قلبي الأرض تنبت قمحاً ، وزهرأ ، وماءً نмира (فاعلاتن)
قلبي الماء ، قلبي هو الجدول°
موته البعث يحيا بمن يأكل°
=

في العجين الذي يستدير°
ويدحّى كنهدي صغير ، كثدي الجياه°
(فاعلاتن) (فاعلان)

ب - ومن (الخبب) قصيدة (مزامير الآله الضائع) (٢)

لادونيس :

(١) أنشودة المطر للسياب ص ١٤٥ .

(٢) ديوان أوراق في الريح لادونيس ص ٩٩ .

آه الجسد

قدّر" حلو أغوى الارضا

ألا ترضى

ولهيب شعور لا يترد

آه الجسد

من أطفال الجسد الابد

فيه نفرس فيه تقطف

فيه ما لا يعرف ، يعرف

معبد قلبي ، معبد شعري ، معبد عمري

اعصابي فيه توقد مثل بخور الكاهن مثل الجمر

آه نداء الكاهن آه ندائي يصعد يصعد يصعد

حتى وجه القمر الآخر حتى أبعد

وقد جمع فيها بين أضرب (فعلن وفعلن وفع) وأدخل في

حشوها (فاعل) وهي تفعيلة شائعة بين المعاصرين .

٦ - الوافر والهزج :

واظنك لم تنس اننا جمعنا بينهما في بحر واحد لتشابه تفعيلتهما

ومن امثله :

آ - قول عبد الوهاب البياتي من قصيدة (الرجل الذي يغني)^(١)

وهي هزجية ذات ضرب واحد :

على أبواب طهران رأينا

(١) ديوان اشعار في المنفى .

رأيناه

يعني عمر الخيام ، يا أخت ، ظنناه

على جبهته جرح عميق فاغر" فاه

يعني احمر العينين ، كالقجر ، يينماه

رغيف ، مصحف ، قنبلة كانت يينماه

ب - ومن قصيدة نزار قباني (خمس رسائل الى امي) ^(١)

وهي ذات ضرب واحد ألا انه جمع فيها بين تفعيلتي الوافر (مفاعلتن)
والهزج (مفاعيلن) :

سلامات

سلامات

الى بيت سقانا الحب والرحمة

الى أزهارك البيضاء ، فرحة (ساحة النجمة)

الى تختي ، الى كتبي ، الى اطفال حارتنا

وحيطان ملأناها بنفوس من كتابتنا

الى قطط كسرلات، تنام على مفارشنا

وليلكةٍ معرّشة على شباك حارتنا

ج - ومن الوافر الهزجي (اغنيات فلسطينية) لسلافة حجاوي،

وقد جمعت فيها بين تفعيلتي الوافر والهزج - كما صنع نزار - إلا

انها جمعت بين أضرب مختلفة هي (مفاعلتن ، مفاعلتان ، ومفاعيلن

مفاعيلان) :

غفوت وكانت الساحات مغيرة

(١) - الرسم بالكلمات ١٢٨ .

لعشرين من السنوات°
وكان الليل في الطرقات ، ليلاً صامت العبرة°
فلا قدم تؤانسهُ°
ولا ظل يجالسهُ°
وعين الارض مصفرة
وذات صباح°
أطلّ الفجر في الشرفات ، ضوءاً لاهب الحمرة
ورنّ صداح°
يؤذنه بلال الصبح في أنمة :
فلسطين على القمة
فلسطين هوت نجمة
فلسطين انتهت خيمة
فحيّ على فلاح الفجر ، حي الثار والنقمة (١)

د - ولكن السياب تجاوز هؤلاء جميعاً ، فقد جمع الى جانب
هذه الاضرب السابقة ضرب الواثر التام (فعولن) في قصيدته (في
المغرب العربي) خذ منها هذا المقطع :
قرأت اسمي على صخرة
هنا في وحشة الصحراء
على آجرة حمراء
على قبرٍ فكيف يحسّ انسان يرى قبره ؟
يراه وانه ليحار فيه :

(فعولن)

(١) مجلة الاقلام عدد ٩ سنة ٣ .

احي هو أم ميت ؟ فما يكفيه

أن يرى ظلاً له على الرمال°

كمثدنة معفّرة ، كمقبرةٍ ، كمجد زال° (١)

والملاحظ أن قوله (أن يرى ظلاً له على الرمال) خارج على وزني الوافر والهج معاً = ذاك لأنك أن (دورّت) معه الشطر السابق ، والحقت به الهاء من (يكتفيه) صار وزنه رجزاً : (مفاعلن مستفعلن مفاعلان) وإن لم تدوره صار رملاً (فاعلاتن فاعلاتن فاعلان°) وكلا التشكيلتين خارجة على الوافر الهزجي !

على أن هذا المزج بين تفعيلات بحر وآخر ، يوجد — بقصد أو بغير قصد — في شعر السياب ، فإذا اخذنا من هذه القصيدة نفسها هذا المقطع وجدنا فيه الاوزان التالية

مفاعيلن مفاعلتن مفعولن فيا قبر الآله على النهار

مستفعلن مفاعلتن مفعول° ظلٌ لألف حربة وفيل°

مفاعلتن مفعولن مفعولن ولون أبرهه°

مفاعلتن مفاعلتن مفعولن وما عكسته منه يد الدليل

مفاعلتن مفاعلتن مفعولن والكعبة المحزونة المشوهة (٢)

وما ادري اذا كانت الاذن انعرية تستسيف هذا المزيج !!

٧ - السريع :

ومن أمثلة السريع قصيدة بلند الحيدري (فجر ١٤ تموز) (٣) :

(١) (٢) انشودة المطر ٨٢ ، ٨٣ .

(٣) ديوان جئتم مع الفجر لبلند غير مرقم الصحائف .

جئتم مع الفجر وكانت هنا
مجزرة تنمو بلا عذر
وخلف باب السجن كانت منى
تعيش في وهن
وكان للعذر

الف يد تسرق من ذهني
ومن دمي الحر
شوق الليالي السود للفجر
جئتم وكنا هنا
منقتل في صمت ولا ندري
أيصاب الانسان°
أتحرق النيراز°

بيوتنا ، صفارنا ، لاننا نعلم بالفجر
والملاحظ انه جمع فيها من أضرب السريع بين : (فاعان ، وفعلان
وفعلان) .

ومن السريع أيضاً قول فدوى طوقان من قصيدة (هل كان صدفة) :
دخاتها في غفوةٍ حلوةٍ
من غفوات الزمان°
وامتد طرفي هناك°
ودار في خطفة

يبحث عن عينيّ ضحاكتين
ولم يكن ضمك بعد المكان°

ما أوحش الفردوس ان لم تكن
فيه ، وأقبلتَ فيا بهجتي
ورفء قلبي حين مست خطاك°
اوتارَه الف رفة (١)

والملاحظ انها جمعت بين أضرب السريع : (فاعلن ، فاعلان° ،
فعلن) ثم أضافت ضرباً جديداً ، ليس من السريع هو المرفعل
(ناعلاتن) ■

ويلاحظ كذلك انها أتت في القصيدة بتفعيلات غريبة على الوزن
مثل : (هم° يحسبون°) مستفعلان ■ ومثل : (هل كان صدفة°
مستفعلاتن ■ وما أدري اذا كانت الشاعرة عامدة أم غافلة ؟ !

خلاصة عروض الشعر الحر :

وخلاصة ما مرّ من عرض نماذج الشعر الحر أنه :

١ - يؤخذ من الابحر ذات التفعيلة الواحدة : الكامل ، والرجز
والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك والخبب ، والوافر الهزجي ، والسريع،
وتفعيلاته هي التفعيلات الثمان - عدى مفعولاته - اذا تكررت في
ابحرها الاصلية مرةً او مرتين أو ثلاثاً .
اما الممزوجة فسيأتي الحديث عنها •

٢ - معنى (حرية) الشعر الحر ، من ناحية شكلية :

آ - انه لا يلتزم بعدد معين من تفعيلات البحر ، فله مطلق الحرية
فيها ، من الواحدة الى الست - غالباً - وقد يزداد على ذلك احياناً ■

(١) ديوان وجدتها ص ٦٠ .

ب - انه لا يلتزم بما كان في الشكل التقليدي من تفعيلاتي
(العروض) و (الضرب) الثابتين اما تفعيلة العروض فلأنه من شطر
واحد ، واما الضرب الموحد فلأنه يلزم الشطر الثابت ، لا المتغير الطول .
٣ - ان الشعر الحر يلتزم . اساسا - في حشره - بنفس تفعيلة
البحر المتكررة ، ولا يتجاوزها الى تفعيلة بحر آخر ويحق له الاتيان
بها بنفس جوازاتها السابقة •

٤ - اضرب الشعر الحر قد تزيد أحيانا على الاضرب المسموعة
للشكل التقليدي في كل بحر ولا تضر شيئا في موسيقاه ، وقد مرت
نماذج من ذلك ■

٥ - العائل الواردة في الابحر القديمة ، كلها ترد على الشعر الحر
بفارق واحد هي أنها في الشكل الجديد جارية مجرى الزحاف من
ناحية عدم اللزوم ، لما مر من جواز اختلاف اضربه • وشأنها في ذلك شأن
(التشعيث) في ضرب الخفيف و (الحذف) في عروض المتقارب من
شكلنا القديم ■



أنشعر الحر والابحر الممزوجة

تمهيد :

قلت ان الشعر الحر لا يؤخذ الا من الابحر ذات التنغيلة الواحدة
أو ما سمي (بالابحر الصافية) أما الابحر الممزوجة ، أي التي يكون
شطرها مؤلفا من تنغيلتين مختلفتين ، فيفقد الشعر الحر فيها من إيقاعه
الشيء الكثير .

والسر في ذلك — كما قدمنا — ان الشعر العربي باعتباره من
(الشعر الكمي) أي الذي يعتمد الإيقاع فيه على (وحدة) هي
الشطر المؤلف من عددٍ من المقاطع الصوتية المترتبة ، فاننا اذا غينا
هذه الوحدة الإيقاعية ، فلا بد من الاستعاضة عنها بوحدة إيقاعية
أخرى ، وليست هي غير (وحدة التنغيلة) .

وعلى هذا الاساس فان شطر البسيط مثلاً (مستفعان فاعلان
مستفعان فاعلان) يتألف من أربعة عشر مقطعا صوتيا مرتبة على الشكل
التالي :

— د — / — د — / — د — / — د —

وكذلك فان مقاطع شطر الخفيف (فاعلان مستفعان فاعلان)
اثني عشر مقطعا مرتبة هكذا :

— د — / — د — / — د — / — د —

اما شطر الكامل مثلاً (متفاعان متفاعان متفاعان) فان مقاطعه
الخمسة عشر مرتبة هكذا :

ن - ن - ن / ن - ن - ن / ن - ن - ن -

ولا يكون الشعر - في نظام البيت - موزوناً الا اذا استكمل كل شطرٍ منه - عدا الجوازات - هذه المقاطع الصوتية ، وبنفس الترتيب السابق لكل بحر ، والا فقد ايقاعه .

هذا هو الاساس في ايقاع الشكل القديم .

أما الشكل الحديث ، فلأنه الغى الايقاع الناشيء عن (وحدة الشطر) واستعاض عنه (بوحدة التفعيلة) فلا بد له اذن ، من الاحتفاظ بايقاعها ، وهو لا يحصل ، الا بتكرار نفس المقاطع الصوتية المكونة لها بما فيها من ترتيب .

وعليه ، فاذا رجعنا الى هذه الابحر الثلاثة - الكامل ، والبسيط والخفيف - وجدنا كلاً منها يتألف من وحدات بعضها يمكن الاستفادة منه ، وبعضها لا يمكن ، فالكامل فيه ثلاث وحدات يتألف كل منها من خمسة مقاطع صوتية ، ولا يختلف ترتيب هذه المقاطع الخمسة بين وحدة واخرى ، لذلك يمكن ان تكون وحدته أساساً لايقاع جديد .
امّا الخفيف فهو يتألف من ثلاث وحدات كل منها ذات أربعة مقاطع ولكن ترتيبها يختلف بين تفعيلة وأخرى ، فهو في فاعلاتن :
(ن - -) بعكس ترتيب مستعلن (- - ن) .

وأما البسيط فانه يتألف من أربع وحدات تختلف عدداً وترتيباً .
لذلك فاننا اذا أردنا أن نستعيض عن وحدة الشطر، بوحدة التفعيلة فيهما فالأمر لا يخفى من حالتين :

الاولى : ان نختار احدى التفعيلتين بصورة مستمرة وهي اما (مستعلن) او (فاعلن) في البسيط . واما (فاعلاتن) او (مستعلن)

في الخفيف •

والنتيجة العملية لهذا أن يخرج النسخ عن كونه بسيطاً او خفيفاً الى أبجر تلك التفعيلة الواحدة التي التزمناها دائماً : الرجز ، او المتدارك ، او الرمل •

الثانية : ان نمزج بين التفعيلتين وهذه الحالة لاتخلو من أمرين أيضاً :

١ - اما ان نعتبر التفعيلتين معاً هما (الوحدة الایقاعية) أي ان (مستفعلان فاعلان) في البسيط هي الوحدة الایقاعية المكررة وان مقاطعها السبعة مرتبة هكذا (— ن — ن — ن — ن — ن — ن) والوحدة الایقاعية في الخفيف هي (فاعلاتن مستفعلان) معاً • او (مستفعلان فاعلاتن) معاً • ونتيجة هذا اننا خرجنا عن (الشعر الحر) وعدنا الى ايقاع اشطر كاملة ، هي (منهوك البسيط) و (المقتضب) و (المجتث) أو أي مجزوء من مجزوءات الابجر الاخرى •

٢ - ان نمزج بين التفعيلتين المختلفتين بحرية تامة ، بحيث يجوز لنا ان ننسخ البسيط على الشكل التالي :

مستفعلان فاعلان

فاعلان مستفعلان مستفعلان فاعلان

مستفعلان مستفعلان فاعلان فاعلان مستفعلان

فاعلان مستفعلان فاعلان

مستفعلان فاعلان مستفعلان

واظن ان ليست هناك اذن (عريية) تحس بايقاع مثل هذا ، لا في الشطر ، ولا في التفعيلة •

والخلاصة : ان محاولة أخذ الشعر الحر ، من الابحر الممزوجة
— من ناحية نظرية — لا تخلص من حالات ثلاث :

١ — ان نختار تكرار تفعيلية بعينها من الابحر الممزوجة ، وذلك
هـبث . لاننا نعود الى الابحر الصافية حينئذ .

٢ — ان نعتبر التفعيلتين معاً هما الوحدة الابقاعية المكررة ، فنعود
بذلك الى نظام الشطر لا التفعيلة .

٣ — ان نمزج بين التفاعيل المختلفة بحرية تامة ، فنفقد الابقاع في
الشعر العربي .

وكل هذه الحالات تجعل محاولة الشعر الحر في الابحر الممزوجة
شيئاً غير عملي . هذا من الناحية النظرية ، اما العملية فسنستعرض
المحاولات القليلة للسياب وأدونيس في البسيط والخفيف ، لنقف على
مقدار توفيقهما فيها .

مع العلم أنني سم أجد لغيرهما من شعرائنا المعاصرين بل لم أجـد
لهما في غير هذين البحرين . اللهم الا محاولة واحدة للسياب في الطويل .

١ — السياب والابحر الممزوجة :

وجدت للمرحوم السياب خمس محاولات في البسيط هي :
(بور سعيد) من ديوان أنشودة المطر ، و (افياء جيکور) من ديوان
المعبد الغريق ، وقطعة من (سفر أيرب) في ديوان منزل الاقنان ،
و (يا غربة الروح) من ديوان شناسيل ابنة الحلبي ، و (رسالة) من
ديوان اقبال ، ولا ادري اذا كان له غير ذلك .

أما الطويل فله منه محاولة واحدة في ديوان شناسيل بعنوان
(ها هاهوه) .

واما الخفيف فمحاولة واحدة بعنوان (ثعلب الموت) من
انشودة المطر .

آ — اما محاولاته في البسيط ففيها الظواهر التالية :

١ — ان اكثر هذه القصائد جاء على شكل ابيات او اشطر كاملة في
البسيط كل ما تمتاز به انها خالفت بين القوافي ، أو لم تلتزم بها على طريقة
(الشعر المرسل) ^(١) وهذا نموذج منها :

جيكور جيكور ، يا حقلًا من النور
يا جدولًا من فراشةٍ نظاردها
في الليل في عالم الاحلام والقمر
ينشرن اجنحة اندى من المطر
في أول الصيف يا باب الازاهير
يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
من أين جئنا من أي المقادير

٢ — ان بعضها جعل الوحدة الالقائية هي (مستفعلن فاعلن)
فأعادهما معًا في الاشطر وانصافها ، وهذه امثلة منها ، فمن قصيدة
(رسالة) :

جاءت رسالتك الخضراء كالسعف
بل الحيا منه والانسام والمطر

(١) يطلق الشعر المرسل (على الشعر العمودي الذي يرسل
القفية ، دون التزام بها ، وقد كتب به من المتأخرين محمد فريد
ابو حديد رواية امقتل عثمان) كما ترجم روايات شكسبير ، وكتب به من
العراقيين جميل صدقي الزهاوي ، وستمر عليك بعض نماذج المرسل
قريباً .

جاءت لمرتعف

على السرير وراء الليل يحتضر

ومن افياء جيکور :

جيکور مسي جيني فهو ملتهب

مسيه بالسعف

والسنبل الترف

مدني عاي الظلال السمر تنسحب

وهذه المحاولة مقبولة ، من ناحية موسيقية ، إلا أنها لا تعدو ان

تكون (مشطوراً) أو (منهوكاً) للبسيط ، لما فيه من الالتزام بعدد

معين في كل شطر هو (مستفعلن فعِلن) ■

٣ - أما الظاهرة الثالثة ، وهي مزج التفعيلتين بحرية تامة ، فهي

نادرة جداً في هذه القصائد ، ومع ندرتها فانك تشعر بأنها فقدت

موسيقى البسيط ■

خذ مثلاً هذا المقطع من افياء جيکور :

كأنها سرج الموتى تقلّبها ايدي العرائس من حال الى حال

افياء جيکور أهواها

كأنها انسحبت من قبرها الباقي

ألا تشعر بان قوله (افياء جيکور أهواها) وتقطيعه : (مستفعلن

فاعان فعِلن) خارج على الوحدة الایقاعية ، واطن أن الشاعر ، قد

أحسن بارتباك هذا المزج ، لذلك فهو لم يعد الى مثل هذا الشطر اكثر

من ثلاث مرات في قصيدة تبلغ ٦٥ بيتاً . ولم يصنع مثل هذا مطلقاً في

محاولتي (ياغربة الروح) و (سفر ايوب) ■ اما في (رسالة) فقد

جاء به مرة واحدة في الشطر الخامس من هذا المقطع :

سفينة يتشهى ظلها القمر

فيها الشفاء هو الربان والقدر

فيها المغني

لكان مما عراه الداء ينتحر

جاءت تحدثني عني (مستفعلن فعِلن فعِلان)

عن شهقة الصيف في جيكور يحتضر

وانت تلاحظ أيضا ان الشطر الثالث ، ورد بتفعيلة واحدة هي

(مستفعلاتن) ولا حاجة للقول بانعدام الايقاع فيها .

اما قصيدة (بور سعيد) فانه قد كان فيها (حرّ) في مزج

التفعيلات حقاً دون ان يرتبك ايقاعه ، الا انه خرج من البسيط الى

بحر آخر يساعده على تكرار التفعيلة الواحدة هو (السريع) ، بعد

أن وقع في تفعيلة لا علاقة لها بالبحرين جميعا هي (مفعولن) . انظر

هذا المقطع مع تقطيعه :

من أي احداق طفلٍ فيك تغتصب

مستفعلن فاعِلن مستفعلن فاعِلن

من أي خبز وماء فيك ما صلبوا

من أيّما شرفةٍ ؟ من أيّما دار مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن

مستفعلن فعِلن

تنهل اشعاري

مفعولن

كالشار

مستفعلن مستفعلن فعِلان

كالنور في رايات ثوار

مستفعلن مستفعلن فعِلن

من مائك السهران اوتاري

أم برجك الهاري مستفعلن فععلن

ييكبي دماً من جرح بحدّار مستفعلن مستفعلن فععلن

واظن انه لا يخفى عليك انتقاله الى (السريع) في الاشطر الاربعة
الاخيرة ثم استمر على هذا السريع في بقية المقطع :

اطفالك الموتى على المرفأ

يكون في الريح الشمالية

والنور من مصباحه المطفأ

قد غار كالمدية

في صدري انعاري الخ (١)

ب — اما محاولته في الطويل فهي الاخرى لا تتعدى التزامه
بالوحدة الابقائية المكونة من التفعيلتين معا (فعولن مفاعيلن) وهذا
مثال منها :

تأمين انت الآن والليل مقمر

اغانيه انسام وراعيه مزهر

وفي عالم الاحلام من كل دوحة

تلقاك معبر

وباب غفا بين الشجيرات اخضر (٢)

وفيما عدا ذلك لا تجد فيها (الحرية) في مزج التفعيلات او

عددها ■

(١) اشمودة المطر ١٨٤ .

(٢) شناسيل ٥٤ .

جـ - فاما محاولة السياب في الخفيف فقد كانت في قصيدته
(ثعلب الموت) (١) واكثرها أليات كاملة من الخفيف ، وأحيانا أشطر
تامة منها على الطريقة التي اتبعها الجواهري في (افروdit) ، وليس
فيها ما يجلب النظر غريبتين في اولهما :

كم يمرضُ الفؤادُ ان يصبح الانسان صيدا لرمية الصياد

مثل أي الظباء ، أي العصافير ، ضعيفا

قابعا في ارتعاده الخوف يختض ارتياءاً ، لان ظلا مخيفا

وانت تدرك ان البيت الثاني بيت فاشز الايقاع : (فاعلاتن

مفاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) لان فيه تفعيلة زائدة على ايقاع الشطر .

اما الثاني فهو قوله :

وهي تختض شلها الرعبأبة ها بحيث الردى - كان الدروب -

•• استلها ما رد كان النيوبا

وليس فيه ما يخرج على ايقاع الشطر غير (التدوير) بين البيتين

الذي اضطر اليه البدء بساكن (استلها) ولولاه لقال : (كان الدروب

سلها مارء •••

هذه النماذج هي كل ما وجدته للسياب من محاولاته في الابر الممزوجة

وانت ، بحيث تراها ، لا تخرج من الناحية العملية ، عما قلناه في الناحية

النظرية . فهي أما ان تضطر الى التزام (ايقاع الشطر) او مجزؤه ،

وبذلك يفقد (حرية) الشعر الحر ، واما ان يختار الحرية في مزج

التفعيلات ، فيفقد بذلك (ايقاع الشعر) .

(١) انشودة المطر ١٣٣ .

٢ - أدونيس وعروض القصيدة

اما المحاولة الجادة حقاً، في الأبحر الممزوجة ، فهي محاولة ادونيس في بحري الخفيف والبسيط ، فقد كتب قصائد مطولة من الخفيف ، احتفظ فيها بإيقاع البحر كما هو ، أي باعادة (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) وهي الوحدة المميزة لموسيقى الخفيف ، دون أن يفقد حريته ■

أي أن قصائده الحرة الممزوجة خلت من (النشاز) الذي وقع به السياب من جهة ، كما أنه ، من الجهة الثانية ؛ كان (حراً) بمعنى أنه كسر (نظام البيت) ذي الشطرين ، واصبحت القصيدة ، لا تقف على أبيات تنتهي عند نهاية الاشطر ■

ولكن ادونيس وقع في شيء جديد ، يحتاج الى اذن غير عربية، فقد كتب قصائده من مقاطع ، فصل بين فقراتها - تبعاً للمعنى الذي يريد - بفواصل غير طبيعية ، أي لا قافية ولا ضرب ، فهو لا يقف حيث يقف الشطر ، بل يقف في وسطه ، ويبقى الشطر معالقاً بالذي يليه اما على طريقة (التضمين) ^(١) احياناً او على طريقة (التدوير) ^(٢)

(١) يعتبر (التضمين) عيباً من عيوب القافية ويراد به : ان لا يستقل البيت بمعناه بل تعلق قافيته بصدر البيت الآخر ، بان تفتقر اليه في افادة المعنى ولا تستغني عنه كقول النابغة :

وهم وردوا (الجفار) على تميم وهم اصحاب يوم (عكاظ) اني
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بحسن الظن مني
(٢) التدوير) هو ان ينتهي الشطر في وسط كلمة تكون بقيتها

بين الاشطر — وهو الغالب — بحيث قد يصل هذا التدوير بين أشطر
تبلغ السبعين احيانا ، ولا ينتهي الا حيث يبدأ بمقطع جديد .
ونحن اذا اردنا ان نقف في الانشاد ، حيث اراد الشاعر ، نكون
قد وقفنا على غير وزن ، اما اذا وقفنا مع (الوحدة اليقاوية) للخفيف
بقيت الاشطر (معلقة) بهذه الظاهرة الجديدة ، التضمين او التدوير
الدائمين .

ولنأخذ هذا المثال من قصيدة (هذا هو اسمي) كما كتبها الشاعر:
(... ما حياً كل حكمةٍ / هذه ناريَ / لم تبق آيةٌ / دمي
الآية / هذا بدئي / دخلت الى حوضك / ارض تدور حوليَ اعضاؤك
نيل يجري / طفونا ترسبنا / تقاطعت في دمي قطعت صدرك امواجي
انهصرت لنبداً نسي الحب شفرة الليل / هل أصرخ أن الطوفان
يأتي ؟ / لنبداً : صرخة تعرج المدينة والناس مرايا تمشي / اذا عبر
الملح التقينا هل افت ؟ /
— « حبي جرح »

جسدي وردة على الجرح لا يقطف الا موتاً دمي غصن أسلم
أوراقه استقر (٢) .
الى آخره . . .

ونحن اذا فصلنا بين اشطر الخفيف هنا ، خنقنا ظاهرة التدوير
المستمر :

ماحياً كل حكمةٍ هذه نا ريَ لم تبق آية دمي الآ

في الشطر الثاني كقول ابي العلاء المعري :

لياتي هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان

(١) مجلة مواقف (لادونيس العدد ٤ السنة الاولى ١٩٦٩) .

ية هذا بدئي دخلت الى حو
 ؤك نيل يجري طفونا ترسب
 رك امواجي انهصرت لنبدأ :
 رخ ان الطوفان يأتي ؟ لنبدأ :
 س مرايا تمشي اذا عبر الماء
 جسدي وردة على الجرح لا يق
 والادونيسيون يبالغون في براعة هذه التجارب فيقولون مثلاً :
 (هكذا يجيء هذا الصوت محمولاً في ابعاد شكلية جديدة ،
 تتعاقب لا نهائية الصعود الصوفي ، ولا محدودية الشكل ، تنتقل من
 عهد (الشكل الواحد) الذي يفرض سلفاً على كل قصيدة ، الى مرحلة
 يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص : من عهد (عروض الشعر)
 الى عهد (عروض القصيدة) (١) .

وملاحظاتى على هذا النمط من كتابة القصيدة ، انه يخالف ما
 اعتادته الاذن العربية من موسيقى الشعر ، واذا وجد في الشعر الانجليزي
 او الشعر الفرنسي ما يسمى بـ (الجريان) او (تسلسل المعنى في اكثر
 من بيت) (٢) فليس معنى ذلك ان الاذن العربية ، ترحب بهذا النوع
 من الجريان ، بدليل انها رفضت ظاهرة (التضمين) التي وردت في
 امثلة نادرة جداً ، واعتبرتها عيباً وشذوذاً . كما انها لم تستسغ من
 التدوير الا ما كان بين شطري البيت ، ولذلك اعتبرت الايات المنسوبة
 لابي العلاء من التكلف والمعايات :

(١) خالدة سعيد في غلاف ديوان (كتاب التحولات) لادونيس .

(٢) غالي شكري في : شعرنا الحديث الى أين ص ٣٤ .

اصلحك الله واب فقاك لقد كان من ال
 واجب ان تأتينا ال يوم الى منزلنا ال
 خالي لكي نحدثهم بدأ بك يا خير الاخلا
 لاء فما مثلك من غير عهدا او غفلا (١)

الشعر المرسل ومحاولة أدونيس :

على اني لا اعتبر هذه المحاولات الادونيسية - من ناحية
 شكلية - تختلف كثيرا عن تجارب الشعراء العرب في (الشعر المرسل)
 فاننا اذا استثنينا (التدوير) - وهو موضع ثقل المحاولة الادونيسية -
 بقي الجريان ، أو تسلسل المعنى في اكثر من بيت ، وبقي الاحتفاظ
 بالوحدة اليقاعية - الشطر - كما هو في التجريبتين : الادونيسية ،
 والشعر المرسل ، وربما كان الشعر المرسل أقرب الى آذاننا من الحاح
 التدوير الادونيسي . وهذه نماذج منه :

٢ - محاولة أبو حديد في الخفيف :

ترجم محمد فريد ابو حديد مسرحيات شكسبير ، في الثلاثينيات
 بهذا النوع المرسل ، على البحر مختلفة ، وكتبها كتابة النثر ، مع
 الاحتفاظ بالوحدة اليقاعية (الشطر) في كل بحر .

وهذه قطعة من مسرحية (يوليوس قيصر) على الخفيف :

(قيصر كان لي صديقاً وفيًا - لا ولكن (يروت) ينقم منه انه
 طامع حريص وانتم قد عرفتم يروت شهماً نبيلًا - قيصر قد أتى بأسرى
 كثارٍ وحبانا فدأهم اموالا ملأت بالغنى خزائن روما ، أبهذا ترون

(١) ابن خالكان ١٤٣/٢ في ترجمة مظفر بن ابراهيم العيلاني الضرير .

قيصر يطفئ ؟ كان يرى المساكين تبكي يذرف الدمع رأفةً ،
ولعمري ان قلب الطغاة ذات صليب . غير اني أقول هذا وانتم قد
سمعتهم يروت وهي كريم قال قد كان قيصر طمحا . رأيتم تلك الغداة
وأنا يوم عيد الربيع ، اذ قد شهدتم كيف قدمت نحوه التاج ارجو
لو تلقاه بالقبر ثلاثا فأباه ؟ آكان ذلك حرصا ؟ (١) .

ب - محاولة طه حسين في المديد :

وكتب الدكتور طه حسين في افتتاحه لفصل (ذو الجناحين) من
كتاب (على هامش السيرة) هذه القطعة النثرية ، الا انك سرعان ما
تكتشف انها (شعر مرسل) على شطر المديد . (فاعلاتن فاعلاتن) :
(أقبلت تسعى رويداً رويداً مثل ما يسعى النسيم العليل ، لا
يمس الارض وقع خطاها ، فهي كالروح سرى في الفضاء . نشر
المسك نايها جناحا فهي سرى في ضمير الظلام . وهبت للروض بعض
شذاها ، فجزاها بثناء جميل ، ومضى ينشر منه عبيرا مستثيرا كامنات
الشمجون ، فاذا الجدول ثموان يبيدي من هواه ماطواه الزمان . ردت
الذكرى عليه أساه ودها الشوق اليه الحنين فهو طورا صاحب قد براه
من قديم الوجد مثل انهزال . صعب الايام يشكو اليها بثه لو اسعدته
الشكاة . وهو طورا صاحب قد عراه من طريف الحب مثل الجنون .
جاش حتى اضحك الارض منه عن رياض بهجة للعيون ، ونفوس
العاشقين كرات يعبث اليأس بها والرجاء كحياة الدغر تأتي عليها ظلمة
الليل وضوء النهار) (٢) .

(١) ساملة اقرأ العدد ١٧ تمكبير ص ٩٢ .

(٢) على هامش السيرة للدكتور طه حسين ١٢٥/٣ .

والخلاصة : ان ادونيس هو الآخر انتهى الى ما انتهى اليه
السياب من العودة الى عمود الشعر - بشكله المرسل - فهو لم
يستطع ان يمزج بين تفعيلات الخفيف بحرية تامة . بمعنى انه ترك
اساس الايقاع في الشعر الحر (التفعيلية) وعاد الى اساس الايقاع
في الشعر العمودي (الشطر) ، ولم تختلف تجربته عن تجارب الشعر
المرسل الا في شيء واحد هو (التدوير) بين الاشطر ، واطن ان هذا
التدوير موضع ثقل التجربة ، لان الاذن العربية لا ترحب به .



انشعر انحر وانتوزين انعددي

حاول السياب في قصيدته (جيكور امي) ان يجمع بين اشطر من (الخفيف) واخرى من (الرمل) وثالثة من (الرجز) على أساس تساوي المقاطع بين تفعيلاتها فقال منها :

تلك امي وان اجئها كسيحا (خفيف)

لاثماً ازهارها والماء فيها ، والترابا (رمل)

ونافضاً بمقتتي ، اعشاشها والغابا (رجز)

تلك اطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا (رمل)

اوينشرنَ في (بويبَ) الجناحين: كزهر يفتح الافوافا (خفيف)

ها هنا عند الضحى كان اللقاء (رمل)

وكانت الشمس على شفاهها تكسر الاطيافا (رجز)

الى آخره

ثم قال في هامشها : (اذا كان ٣ « فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن »

= ٣ فاعلاتن ، ٣ مستفعلن ، ٣ فاعلاتن مثلاً ، فان الفرضية التي

تقوم هذه القصيدة موسيقياً عليها ، صحيحة . . (١) .

وبالرغم من ان الاذن العربية ، تنفر من هذه الفوضى النغمية في

الايات السايقة ، دون حاجة الى معرفة بالعروض والموسيقى ، فان

(تبرير) السياب لها بالتساوي ، لا ينطبق على النظرية الموسيقية

للشعر العربي .

(١) شناسيل ابنة الجلابي ص ٨٠ .

وذلك ان شعرنا العربي ، وان يكن (شعرا كميًّا) — كما قدمنا —
 الا ان أساس الإيقاع فيه قائم على (ترتيب) المقاطع ، لا على عددها
 فحسب ، ولا على (التفعيلات) التي اختزنها الخليل لتكون معايير
 توزن بها المقاطع الصوتية للشعر .

ولو كان العدد ، وحده ، هو الأساس لموسيقى الشعر العربي
 لكاف (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) ، مساوية لاكثر مما ذكره السياب .
 فهي تساوي : ٣ فاعلاتن و ٣ مستعلنان و ٣ مفعولات و ٣ مفاعيلن .
 اذ أنّ كلاً من هذه التفعيلات ، يتألف من مقطع قصير — أي حرف
 متحرك — وثلاثة مقاطع متوسطة — أي متحرك فساكن — ولكن
 الاختلاف بينها في موضع القصير منها فهو أول مقاطع (م فاعلي لن
 د — —) وثاني مقاطع (فاعلاتن — ن — —) وثالث مقاطع
 (مسّقف ع لن — — د — —) ورابع مقاطع (مفعولات — — — د)
 فكما لا يجوز ان نجمع بين هذه التفعيلات في شطر واحد من الشعر
 الحر ، لاننا نفقد (ايقاع التفعيلة) الواحدة ذات المقاطع المتشابهة
 عددا وترتبا ، كذلك لا يجوز ان نجمع بين أشطر متساوية في العدد
 مختلفة في الترتيب ، لاننا نفقد بذلك (ايقاع الشطر) ذي المقاطع
 المتساوية عددا وترتبا .

اذن فليس للتفعيلات وتساويها في العدد ، أيّ اثر في ايجاد
 موسيقى الشعر العربي ما لم يحافظ على ترتيب هذه المقاطع انّ في
 التفعيلة او في الشطر .

خذ مثلاً لذلك ، لو أن شطرا يتألف من التفعيلتين (فاعلاتن
 فاعلن) فان عدد مقاطعهما يساوي — بلا شك — عدد مقاطع التفعيلتين

متوسطة بينها ثلاثة قصيرة — ولكنها مخالفة في الترتيب فقدت الإيقاع المطاوب كأن نقول مثلاً :

مستفعلن فاعلن مفاعيلن

أو : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

أو : فاعلن مفعولات فاعلاتن

أو غير ذلك .

وبهذا — العدد المرتب — تتمايز الأبحر فيما بينها ، وتحتفظ بإيقاعها الموسيقي ، سواء كتبناها شعراً حراً أساسه الترتيب بين مقاطع التفعيلة الواحدة المتكررة ، أم شعراً عمودياً أساسه الترتيب بين مقاطع الشطر المتكرر .

نعم ربما كان (التوزين العددي) من دون ترتيب ، سائغاً في شعر لغةٍ أخرى ، كما يقال عن الشعر الفرنسي ، وإلى أن تعتاد الأذن العربية على ذلك فسوف يأتي من يعيد كتابة هذا الفصل .

نازك الملائكة وعروض الشعر الحر^(١)

حين أراد الخليل ان يضع قواعده لاوزان الشعر وما فيها من تغييرات ، طارئة او لا زمة ، استعمل طريقة (الاستقراء) للشعر العربي المسموع في زمانه ، وحكم فيه حسّه وذوقه الموسيقي ، فعاد هذه القواعد الثابتة بالنسبة لنظام البيت ذي الشطرين ، ولم يستطع مرور الزمن ان يغيّر منها شيئاً .

وحين جاء شعراً المعاصر بنظام آخر يقوم على شطر واحد ، أساسه التفعيلة المتكررة ، فقد كاد لزماً على المعنيين بشؤون الشعر الحديث ممن لهم الخبرة والحس الموسيقي ، ان يكملوا عملية الخليل في وضع قواعد هذا الشكل . ومن أولى من الشعراء الذين بدأوا بصوغ تجاربهم على هذا النمط ، ثم استمروا يدعون له بالحاح ، ويتبنون حركته واكتشافه .

وكنت أنا من المتابعين لتطور هذه الحركة ، وما كتب عنها - تأييداً وتفنيداً - وساهمت في ذلك بمحاضرة ألقيتها في الموسم الثقافي لمنتدى النشر عام ١٩٥٥ حول (الشعر الحر : تاريخه وتطوره) نشر أكثرها في السنة الاولى لمجلة النجف .

وحين صدر كتاب السيدة الملائكة عن (قضايا الشعر المعاصر) وفيه بحوث كثيرة عن عروض هذا الشعر ، سررت كثيراً ، لأنّ هذا

(١) من بحث نشر في مجلة (النجف) حول كتاب (قضايا الشعر

المعاصر) في عدد حزيران سنة ١٩٦٣ .

(الخليل) الذي كان الشكل الحديث بحاجة له ، نبع من بين رواّده
الاولائل ، ومن اكثرهم خبرةً به .

ولا اكتم اني حينما قرأت تخطيطها لهذا العروض شعرت بصدمة
منشؤها هذا البعد الشاسع بين (الخليلين) في طريقة استنتاج القاعدة
ففي الوقت الذي نقرأ فيه عمّا لقيه الخليل بن احمد من كُنتٍ
ومشقة في عمليات التجميع ، والتقسيم ، والتقطيع ، حتى أن ابنه حين رآه
صارفا وقته في ذلك ، خرج الى الناس وهو يقول : (ان ابي قد جُنَّ !)
نرى الخليل الجديد يضع القواعد ويسن القوانين ، دون أن يكلف
نفسه بأبسط عمليات الاستقراء والاستنتاج .

على أن المؤلفة ، حين أرادت ان تضع قواعدها العروضية ، لم
يغب عن بالها ما فعله الخليل فقد قالت : (وكما كان اعتماد الخليل ،
في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه ، على حسّه الشعري وذوقه ،
وما يحفظ من الشعر العربي ، فقد كان اعتمادي أنا أيضا على حسبي
الشعري ، وذوقي وما احفظ من الشعر العربي) ^(١) وقالت : ان هذه
الملاحظات (فضجت في نفسي عبر سنين كثيرة ، كنت خلالها أتابع
ما تنشره المجلات الادبية ، والصحف اليومية من هذا الشعر) ^(٢) .

ولكن العجيب في الامر انك حين تقرأ قواعدها ، لم تجدها قد
كلفت نفسها حتى النظر في القصائد التي كتبتها هي ، فضلا عما كتبه
سواها — على وفرة وشيوعه — ولذلك فقد كانت قواعدها بجانب،
ونماذج هذا الشعر — بما فيه شعر نازك — بجانب آخر = وكل ما قالته

(١) (٢٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٠ .

عن العيوب العروضية التي وقع فيها (الناشئون !) وما اتهمتهم به من ضعف الجرس ، والشناعة ، والقبح ، والجهل وعدم العلم بالعروض ، وغير ذلك ، كانت هي في شعرها من أوفرهم نصيباً من هذه العيوب .
لذلك فإن الذي يقرأ كتابها يخرج بأمرين لا ثالث لهما :

أما أن تكون هذه القواعد ، هي قواعد الشعر الحر الصحيح ، فإن شعر نازك ، والسبب ، ونزار ، وعبد الصبور ، والبياتي ، وادونيس وكل رادة هذا الشعر خطأ في خطأ .

وأما أن تكون دواوين هؤلاء هي النماذج التي تمثل الشعر الحر ، والتي تستنتج منها القاعدة ، فإن قانونها العام ، لعروض الشعر الحر كله خطأ في خطأ .

وبعد ، فإن أهم ما ركزت عليه الناقدة الفاضلة من قواعد اخذت على زملائها خروجهم عليها لجهل بالقواعد العروضية الثابتة هي : وحدة التشكيلات ، والرتب المجموع ، والزحاف ، والتشكيلات الخماسية والتساعية ، ومستفعلان في ضرب الرجز .

وسنقف معها في كل هذه الفصول لتتحسس مدى ما وفقت إليه .

١ - تشكيلات القصيدة الحرة :

استعرضت الناقدة الفاضلة نماذج من شعرنا التقليدي ، الذي يحدد البيت الأول فيه شكل (الضرب) و (العروض) فيجب أن تسير عليه القصيدة كلها ، ثم خلاصت من ذلك إلى أن الشعر الحر باعتباره ذو شطر واحد ، ليس فيه غير الضرب ، فإن (الشطر الأول في القصيدة الحرة يعين للشاعر خاتمة كل شطر تالٍ يرد فيها)
ومعنى هذا أن وحدة الضرب قانون جارٍ في القصيدة العربية مهما كان

اسلوبها) (١) — أي عموديا أم حراً — ثم قالت في موضع آخر :
 (هذه المبادئ الاولية التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور
 كلها ، قد اضطربت وكادت تمحي في أيدي الناشئين ، الذين تناولوا
 حركة الشعر الحر ، واقبلوا على الاندفاع معها . ذلك انهم خلطوا
 التشكيلات المتنافرة واوردوها جميعا في القصيدة الواحدة ، فكان
 الشاعر يجمع في قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلا مبالاة) ..
 .. (حتى ليضطر المرء الى أن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها
 مهملما ما قد يكون فيها من معان مبتكرة) . ثم أوردت مثالا من الكامل
 لجورج غانم خلط فيه بين الاضرب : (متفاعِلن ، ومتفاعِلتن ، وفعلِن
 وفعلِن) ثم قالت بعد ذلك : (ان الشعراء — حتى في عصر الانحطاط —
 لم يقبوا في مثل هذا) (٢) .

والذي يبدو لي ان السيدة الملائكة ، ترسل هذه القواعد ارسالا
 وتنقد (الناشئين) ، لخروجهم عليها ، نقدا غير مسئول ، وذلك لانها
 لو امعنت النظر في تشكيلات الشعر الحر من أول تجربة الى آخر
 تجربة ، لوجدت الشعراء من غير الناشئين كالسياب ، والملائكة ،
 والبياتي ، وغيرهم يجمعون التشكيلات المختلفة للبحر الواحد ، وقد
 مرت نماذج ذلك في الابحر المختلفة .

ولعلّ السر في ذلك ، ان قاعدة وحدة الضرب انما تلزم الشكل
 القديم ، لان أطوال أشطره ثابتة ، فيجب ان يكون ضربها ثابتا ، اما
 الشعر الحر ، فانه وان كان ذا شطر واحد ، الا أنه غير ثابت الطول

(١) نفس المصدر ص ٦٦ .

(٢) نفسه ص ٧٢ .

فما الداعي للالتزام بضرب موحد ، نعم لو كان رأي السيدة الملائكة جاء على سبيل الاقتراح لا تقرير القاءة ، لكان مقبولا .

واكبر دليل على عدم ثبوت الناقدة فيما تقول ، انها تستشهد لحديثها عن وحدة الضرب ، بقصيدة من قصائدها مختلفة الضرب ، فقد تحدثت في موضع آخر ، عن طبيعة الشعر الحر ووحدة الضرب فيه قالت : (وقد لاحظ الشاعر انه اذا وحّد الضرب ، استطاع ان يجمع مجزوء البحر ومشطوره ، واجزاءهما في القصيدة الواحدة ، لان عدد مرات التكرار ، لا يؤثر في الموسيقى شيئا ، ما دامت التفعيلة واحدة ، والضرب واحدا)^(١) ثم استشهدت لذلك بقصيدتها (الى العام الجديد) وهي من الكامل وفيها جمعت بين الضرب المذيل (متفاعلان) والضرب الصحيح (متفاعلين) من أول بيتين :

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف

من عالم الاشباح ينكرنا البشر

على أنه سبق ان استشهدنا لها من الكامل ايضا بقطعة من قصيدة (الوصول) وفيها الاضرب التالية (متفاعلين ، متفاعلان ، متفاعلاتن) . ووردت هذه الاضرب نفسها في قصيدة (مرّ القطار) من ديوان شطايا ورماد .

اما الابحر الاخرى ، فقد مرّت لها قطعة من (اغنية حب للكلمات) من الرمل وفيها الاضرب (ذاعلان ، فاعلين ، فاعلاتن ، فعانين) وتكررت هذه الاضرب المختلفة في قصيدتيها الرمايتين : (الخيط المشدود في شجرة السرو) و (النهر العاشق) .

(١) نفس المصدر ١٢٢ .

وفي الخبب جمعت من الاضرب في قصيدة (الافعوان) بين
 (فاعلان ، وفاعلان ، وفعلان) ونفس الاضرب في قصيدتي : (يحكى
 ان حفارين) و (تحية الجمهورية العراقية) *
 وفي المتقارب جمعت بين الاضرب (فعولن ، فعول ، فعو) في
 قصائدها : (طريق العودة) و (نحن وجميلة) و (وصلاة الاشباح) *
 وفي السريع جمعت بين الضريين •• (فاعلان وفاعلان) في قصيدة
 (يوتوبيا في الجبال) *

ومع كل هذا فان هذه الشاعرة هي التي قالت عن زميلاتها فدوى
 طوقان ، لانها جمعت بين اضرب مختلفة من الرجز : (ان أبيات فدوى
 مصابة باختلال فطبع يصك السمع العربي ، ويعذب حس الموسيقى
 لدى أي انسان مرهف السمع ، وما من عروضي قط يستطيع اذيقها
 لا بل ان فدوى نفسها ، بحسها الشعري الرقيق ، لو اعطت فطرتها
 الحكم لشطبت هذا الخروج وابت أن تقع فيه) (١) *

وانا ارجو من الشاعرة الملائكة - تطبيقا لقاعدتها - أن تعطي
 فطرتها الحكم فتشطب من دواوينها كل هذه القصائد التي أشرت إليها!!

٢ - الوند المجموع :

وحديثها عن الوند المجموع ، حديث هو الآخر لا يدل الا على
 عدم جديتها في وضع عروض للشعر الحر ، فهي مع اعترافها بان
 العروضيين لا يتعرضون لهذه القضية قط ، نجدها تطيل فيه في حديث
 (عابث) خلاسته : أن (الوند) وهو مقطع (علن) من متفاعلاتن مثلاً
 يتصف بشيء من الصلادة والقسوة بحيث يتحكم في الكلمة اذا وقع

في أولها ، فيشتقها نصفين ، وان (الكياسة الشعرية) تقتضي الشاعر — اذا نظم في الكامل أو الرجز ، أو المتدارك ، أو السريع مما يقع الوجد في آخر تفعيلاته — أن يأتي به في آخر الكلمة ، كأن يقول : (متجافيا) أو (زهر الربى) • أي انها تريد أن تقول يجب أن يكتب الشاعر أبياته الكاملة هكذا :

متلاعب ، متعابث ، متسامح متعلّم ، متفهم ، متندر
ثم لا بد انها ادركت ان هذا النوع من النظم يلغي مهمة الراسخين في العروض، فجعلت له قانوناً ذا خطوات ثلاثة ، خلاصته :
١ — ان يورد الشاعر الوجد في آخر الكلمة ، لا في أولها كأن يقول (متجافيا) •

٢ — ان يورد الوجد في النصف الاول من الكلمة ، على أن يكون آخره حرف مد ، ليكسر من شوكته ، مثل قول ابن مالك (واستعين الله في الفية) والوجد هنا مقطع (تعي) من (واستعين) •
٣ — انه لا يمنع ان يقف الوجد على حرف صلد في منتصف الكلمة ، بشرط ان يكون الى جواره وند يختم كلمة ، ووجد آخر يقف على حرف مد ، أي ان الوجد الصائد يجب ان يقع بين وتدين رخوين (١) •

وبعد اصدار هذا القانون للوجد ، بدأت بنقد الشعراء المعاصرين : (لان معرفتهم بالشعر العربي السليم أقل مما ينبغي لوهم • وقد يكون بعضهم من مدمني قراءة الشعر المعاصر ، وهنؤ غالبا غير سالم من الاخطاء العروضية) ثم استشهدت لذلك بيت لعدوى طوقان

(١) نفسه ٨٢ •

من الرجز :

هنا استردت ذاتي التي تحطمت بأيدي الآخرين °

وقطعته هنسترد دتذاتيل لتي تحط طمت بأي ° دلاخرين

مفاعلن مستفععلن مفاعلن مفاعلن مستفععلن

ثم قالت : انها (وقفت اربع مرات ، على حرف صلد غير ممدود ،

بينها الياء الساكنة غير الممدودة ، وحكمها في هذا الموضع حكم الحرف

الصلد) (١) أي ان فدوى خالفت قانون السيدة الملائكة ذي الخطوات

الثلث ■

وأشارت في نهاية حديثها الى ان هذا شائع في الشعر الحر ، حتى

اصبحت (الفية ابن مالك) تفضله من هذه الناحية ، والذنب في ذلك

ليس ذنب (الحرية) وانما هو ذنب الجهل ، وضعف السمع ، والاستهانة

بالقواعد وقلة المبالاة بالخطأ !! الخ ■

ونحن نسجل عليها الملاحظات التالية :

١ - ان هذا القانون غريب على قواعد العروض ، والشعر

والحسن الموسيقي ، فليس بيننا من ينشد البيت او (ينظمه) وهو

يحاول (تقطيعه) الى وحداته الموسيقية ، ليعرف أين يقع الوند ، الا

اذا قصد ذلك ■ وفي حالة القصد لماذا يكون شطر الكلمة نصفين من

خصائص (الوند) ؟ ألا تشطر (الاسباب) الكلمة عند وقوع التفعيلة

في وسطها بمعنى اننا لو أخذنا بيتي مهيار الديلمي من المتقارب :

ولا انتي استشتم الخطوب أطيّب ريحي أو برّدا

واحمد من نشرها انه اذا هبّ ، مثل لي أحمدًا

(١) نفسه ٨٣ .

ألا نجد - عند تقطيعهما - ان السبب من (فعولن) قد وقف
في وسط الكلمات ، على حروف صلدة ، وشقها نصفين ، وماذا يعني
ذلك ! ؟ ■

ثم لو أننا أخذنا بيت علي محمود طه :
جاورتها الصحراء تستشرف اليم وقرّ المحيط جنب الفلاة
وهدى من الخفيف ، وفيه تفعيلات تنتهي بوترد ، واخرى تنتهي
بسبب ، وكلاهما تقف على حروف صاعدة ، وتشطر الكلمة الى نصفين
عند الوقوف عليها ، فماذا يعني ذلك ! ؟ ■

جاورتهم صحراء تستشرف اليم مَ وقرال محيط جنب الفلاة
٢ - لو سلمنا بوجود فرق بين الوترد والسبب في شطرهما
الكلمة ، وخصصنا هذه القسوة بالوترد ، فاننا اذا رجعنا الى شعرنا
العربي القديم أو الحديث ، فهل نجد هذه القاعدة سليمة ، أي أنهم
لا يقفون بالوترد الا على اواخر الكلمات ، أو على حروف مد - كما
صنع ابن مالك - ؟! واذن نأيات البحري والشريف الرضي وابن
هاني الاندلسي التالية ، خارجة على العروض ، لان الاوتاد فيها وقفت
على حروف صلدة ! ؟ :

نستقصر الاكباد وهي قريحة ونذم فيض الدمع وهو سجام
ضاق عليّ الارض بعدك كنها ووجدت أضيقتها عليّ بلادي
لا يأكل السرحان سائر طعينهم مما عليه من القنا المتكسر
على انه ربما احتجت السيدة الملائكة ، بأن وقفات (العروض)
في أواخر الاشطر الاولى من هذه الايات قد خففت من ثقل الاوتاد الصلدة ،
فما هي حجتها لو أخذنا أبياتا من (الكامل المرفل) وأنا اختارها

(مدوّرة) ليقف كل وتد فيها على حرف صد كقول عمرو بن معدي كرب :

ما ان جزعت ولا هنتت ولا يردّ بكاي زندا
ما ان جزءت ولا هلتت ولا يرد دبكاي زندا
أو قول السيد انميري :

وابك المطهر للمطهر والمطهرة الزكية

وبك المطهر همر للمطهر همر والمطهر همة الزكية

وبعد فهذه الامثلة مما تيسر لي الاستشهاد به من الكامل فقط
ولو انني تتبعت الرجز والسريع لضاق المجال عن ذلك ، ويكفي ان
اذكرها بان (منظومة ابن مالك) التي أثنت على موسيقاها ، وفضلتها
على أكثر الرجز المعاصر ، لانها تجنبت مزلق هذا الوجد ، والتزمت
بالقانون الذي فرضته السيدة الملائكة - كما قالت ص ٨٥ - هذه
المنظومة أرجو ان تعيد قراءتها مرة ثانية ، فانا لم أقرأها لهذا الغرض
ولكنني اذكر جيدا أول أبياتها ، فأراه يهدم قانونها من أول بيت :
قال محمد مدّ هو اب بن مالك احمد رب بى الله خير مر مالك
٣ - اننا لو حاكمنا نازك الشاعرة ، بقانون نازك العروضية ،
لكانت من جملة هؤلاء الشعراء - قدماء ومحدثين - ممن وصفتهم
بالجهل ، والاستهانة بالقواعد ، بل هي من اكثرهم وقوعا بالوجد
الصلد فقد يتكرر ذلك ، عندها ، في أبيات متتالية - خذ مثلاً قولها
في القصيدة التي استشهدت بها في كتابها (العام الجديد) :

من عالم ال أشباح يد كركنا البشر

ويفرّ من سنا الليل وال ماضي ويج سهلنا القدر

ونعيش اشباحاً تطوف°

ومن قصيدة الى اختي سها :

والمجد يصـ رخ يستحث ث خطاكِ والـ حلم الكبير°

فالليل يعـ رفنا ونحـ ن معاً نضل° لـ انا وأنتـ تـ

ومن قصيدة الوصول :

ياصمت نفـ سي عدت° عدت° اليك بعـ يد سرى سنين°

ضاقـت بتطـ سوا في البحار°

ومن قصيدة هل ترجعين هذه الايات الثلاثة :

الشوق يعـ صرني اليـ لكـ ويطفأ الـ مرحـ الكذب°

يغتال افـ راحي ويسـ لم كل ضوـ ءٍ للغروب°

لم يبق إلـ لا رجـ اصـ داءٍ يكفـ فنـها الشحوب

هذه امثلة مما تيسر لي من ديوان (قرارة الموجه) في قصائدها

الكاملية ، ولا أدري كم في قصائدها الاخرى من أوثاد قاسية !!

٣ - الزحاف :

اخذت الناقدة على زملائها في الشعر الحر ، تجوزهم في استعمال

(الزحاف) - وخصوصاً في الرجز - بصورة كبيرة ، حتى ان الجمهور

بدأ يعزف عن قراءة هذا الشعر - والحق معه - لتفشي الزحاف فيه

وهو - كما تقول - مرض يعتري التفعيلة ، وعليه تقع مسؤولية

شناعة الايقاع والنثرية .

ثم تضرب لذلك مثلاً بقول صلاح عبد الصبور :

وحين يقبل المساء ، يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب

وكل تفعيلاته زاحفة : (مفاعـن مفاعـن مفاعـن مفاعـن مفاعـن مفاعـن

مفاعلان) =

وانا لا أدري — حتى لو كان هذا الزحاف مرضا — ما علاقة ذلك ، بعروض الشعر الحر ، أليس في شعرنا العمودي مثل هذا المرض ؟! ثم ألم يكن توالي الزحاف قد ورط العروضيين في وضع قواعدهم للاحاق البيت الزحاف عند اشتباهه بين بحرین ؟! •
لا بد ان نه مرّ عليها في كتب العروض نوع من السريع شطره (مستفعان مستفعان فعِلن) وليس لهم من شواهد غير قول الشاعر :
النشر مسك والوجوه دنا . نير واطراف الاكف عنهم
وليس هذا البيت سريع وانما هو من الكامل الاخذ ، وقد دخل الاضمار كل تفعيلاته •

وبعد فهل كانت الشاعرة نازك بمنجاةٍ عن هذا المرض ، ليس في بيتٍ واحد ، بل في جملة ابيات متعاقبة =

كقولها في قصيدة (الوصول) وهي من الكامل :

كم قصةٍ نامت وغطّت سرّها خلف القبور°

كم خطفةٍ من طيف حبّ ، عاش حينا ثم مات°

كم نعمةٍ في ذات صيفٍ عندما كان المساء°

مستفعان مستفعان مستفعان مستفعان°

واظن ان الناقدة تتفق معي في ان هذا الزحاف المتعاقب ، بالاضافة الى كونه — مرضا طويلا — جعل نعمة الابيات أقرب الى الرجز منها الى الكامل =

٤ - التشكيلات الخماسية :

أبرز ما في الشعر الحر من ميزات ، يذكرها له انصاره ، هي

حرية عدد تفعيلاته ، فإن الشاعر يقف حيث يتم المعنى دون تقيّد بعدد معين • ولكن الناقدة الفاضلة ، رأت أن أبيات الشعر التقليدي ليس فيها تشكيلات (خماسية) ولا تساعية - ولم تستطع تعليل هذه الظاهرة !! - لذلك فرضت على الشعر الحر، ان يتقيد بما كان العرب يتقيدون به ، فلا يجعل البيت خمس تفعيلات ولا تسعة - وما أدري لم لم تقل ولا سبعة - واعتبرت هذا هو (قانون الاذن العربية !) ثم انحت باللائمة على الشعراء ، لانهم كتبوا اشطراً خماسية ، وعلى النقاد (لانهم تمرّ بهم مثل هذه الظاهرة فلا تلفت انظارهم) ثم تورد امثلة لفدوى طوقان والسياب تقول بعدها :

(لعلّ هذه النماذج تخبرنا هي نفسها ، لماذا لم (يرتكب) العرب الوقوع في التفعيلات الخماسية ذلك لانها تبدو قبيحة الوقع ، عسيرة على السمع ، بحيث لا نحتاج الى اكثر من ايرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها) (١) •

وما أدري أي شيء اناقش من رأي شاعرتنا المبدعة :

آ - أفرضها هذه القيود التعسفية على حرية الشعر الحر ، حتى كأن (الحرية) فيه (اشاعة) لا واقع لها ؟ •

ب - أم حيرتها في تعليل عدم وجود الانماط الخماسية والتساعية في شعرنا التقليدي • وهي تعلم بأنه (ذو شطرين) متساويين ، وطبيعة المساواة فيهما تفرض ازدواجية التفعيلات ، فلا خمسة ، ولا سبعة ولا تسعة ، اما اذا وجد في شعرنا التقليدي ثلاث تفعيلات ، فهو في الشطر الواحد لا الشطرين ، وهو ما سمي بـ (المشطور) •

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٠ - ١٠١ •

ج - أم فرضها ذوقها الخاص في نثرها الغريب من الرقدين خمسة وتسعة ، على الذوق العام معالجة ذلك مرة بالطول ، ومرة (بأن الرقم تسعة هو نفسه شنيع الوقع في السمع كالرقم خمسة تماماً فليس الطول وحده هو الثقيل فيه !!) (١) .

د - واخيراً عدم جدّيتها في وضع هذه القوانين الصارمة ، بدليل انها لو كانت جادة فعلاً ، ومتنبهة الى شناعة الرقم خمسة في الاذن العربية - كما تقول - لتجنبته هي الوقوع فيه ، مع أنها من أكثر الشعراء المعاصرين خماسيات في قصائدها الحرة ، والجدول الآتي شاهد على ذلك :

فني قصيدة (الافرغوان)	ثمانية عشر	شطرًا خماسيًا
وفي (جامعة الظلال)	٢٠	=
وفي (جبال الشمال)	١٣	=
وفي (لنكن اصدقاء)	١١	=
وفي (طريق العودة)	٢١	=
وفي (يحكى ان حفارين)	١١	=
وفي (صلاة الاشباح)	٢٨	=

ومع هذا الجدول الخماسي اذكر لها القطعة التالية من (جامعة الظلال) وهي من المتقارب ، لتجد أن الرقم (خمسة) لم يكن شنيعاً الا في اذن (نازك العروضية) اما (نازك الشاعرة) فقد جعلته يتبادل بين شطر وآخر :

أخيراً لمست الحياة
 ٣ تفعيلات
 وادركت ما هي أيّ فراغ ثقيل

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠٠ - ١٠١ .

- ٦ أخيراً تبينت سرّ النقايع واخيتاه
 ٥ وادركت اني اضعت زمانا طويلا
 ٦ ألمّ الظلال واخبط في نعمة المستحيل
 ٥ ألمّ الظلال ولاشيء غير الظلال
 ٣ ومرت عليّ الليال
 ٥ وما أنا ادرك اني لمست الحياة
 ■ - مستغلان في ضرب الرجز :

أخذت السيدة نازك على نزار قباني ، وفدوى طوقان ، وصلاح عبد الصبور وغيرهم وقوة في (خطأ شنيع) هو أنهم يوردون (مستغلان) في ضرب الرجز ، وتطالب اليهم (ان يدرسوا العروض ولو دراسة عابرة ، ليتبينوا الصواب من الخطأ ، فانما وجد العروض ليعين الشعراء ، أكثر مما يعين الناظمين) (١) .
 ثم تذهب في تحليل هذه الصناعة :

مرةً بالتقاء الماكين ، وتستدل بما ذكره النحويون من (التنوين العالي) في بيت رؤية :

أقامت الأعماق خاوي المخترقن^١ مشته الاعلام لماع الخفقن^٢
 ومرةً بأن العروض لا يسمح بهذه التشكيلة في (الرجز) وليس في الشعر العربي كله غير بيت رؤية ، وهو شاهد ، تعسف النحاة في التماسه .

ومرةً بأن الاذن العربية تمجته لشناعة وقعه (٢) .

(١) نفس المصدر ١٠٦ .

(٢) نفسه ١٠٣ .

ونقاشنا معها :

١ - لا اتصور ان تعليلها بالتقاء الساكنين ، وارد هنا ، لانه ورد في محل (الوقف) وهو مستساغ عند العرب ، والعروضيون يجيزونه لانهم يجيزون ضروبا مشابهة كمدبّل الكامل ، والسريع والمتدارك = وكمقصور الرمل والمتقارب وغيرها ، وكلها يلتقي فيها الساكنان ، ولا اتصور بأن لـ (مستفعلان) وحدها خصوصية في ثقل التقاء الساكنين دون (متفاعلان) او (فاعلان) أو (فاعلاتان) واذا كان لمستفعلان وحدها هذه الخصوصية فلماذا استساعت نازك ادخالها في ضرب الكامل كما مرّ في الايات السابقة :

كم قصة نامت وغط طت سرّها خلف القبور
مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن مستفعّلن

ثم لو كان لها هذه الخصوصية عند العروضيين ، لما ادخلوها في ضرب بعض أنواع البسيط ، واستشهدوا لها بما مرّ من قول المرقش :
يا ابنة عجب لانّ ما اصبرني على خطوب بكنح ت بالقدوم
مفتعلن فاعلن مفتعلن مفاعلن فاعلن مستفعلان

٢ - ان عدم ورودها بين أضرب الرجز - عند العروضيين - لا يشكل (جرما) يعاقب عليه المعاصرون ، لان التقيد الحرفي بقواعد الخليل ، شيء لا يقرّه التطور الشعري المعاصر ، ولولا ذلك لما وجد الشعر الحر!! وكم مرت بنا شواهد كان فيها العروض بجانب الذوق بجانب آخر، واطهر الادلة على ذلك، موت كثير من الاضرب التي ذكرها العروضيون ولم يستسغها الذوق الشعري العام ، واستحداث (أضرب) وتفعيلات

لم تكن موجودة في العروض ولكن الذوق العام أقرها •
وأقرب الامثلة ما أحدثه شوقي من مشطور البسيط ، وما جعل
له من ضرب جديد يلتقي فيه هذان الساكنان كقوله :

جلاجل في البيد° شجية التريده°

مفاعِلن فعِلان مفاعِلن فعِلان

وما أحدثه حافظ من ضرب (المخلّع البسيط) وضربه عند
العروضيين (فعولن) • فقصره حافظ وجعله (فعول°) ، وهو ملتقى
ساكنين أيضا :

ووجهك الضاحك العبوس قد ضاق عن وصفه البيان°

كم سطرت عنده طروس° بقسمة العز° والهوان°

وأخيرا لو لم يكن الخروج على العروض — اعتمادا على الذوق
العام — مستساغاً ، لما كتبت السيدة الملائكة فصلا في كتابها عن دخول
(فاعل°) في حشو الخب ، وهي تعلم ان العروض يأبى ذلك !! •

٣ — صحيح ان الشعر الحر ادخل (مستفعلان) في ضرب الرجز
ولكن لم يكن هو أول من فعل ذلك فقد سبقه الشعر العمودي ، وادخل
هذا الضرب في الرجز ، دون ان تغص به الاذن العربية ، او يرفضه
الذوق العام • يقول علي محمود طه :

هذا الطريق الاخضر الصاعد° بين ربوتين°

كأنما شق° على قدر خطي° لعاشقين°

الشجرات حوله كأنها اهداب عين°

• • • • •

نبأه الصدى المرن° عن قلدوم زائرین

فاتبعت خيالة تهزّ عشّ طائرين
وشاع في الغابة همس " من شفاه زهرتين :
من الغريان هنا ؟ وما سراهما ؟ وأين ؟
على ان الشاعر هنا (قيّد) القافية بياء ساكنة ، ولو قيّدها بياء
مدودة ، كما فعل الشعر الحر ، لكان اكثر موسيقية .
ولا أظن ان الفرق بينهما يخفى على السيدة الملائكة ، فالتقاء
الساكنين في ضرب (مفعولان) من قول عدّي يوم بدر :
أنا عدّي " والسحلّ " امشي بها مشي الفحلّ
اشدّ ثقلًا من التقائهما في الضرب نفسه من قول هند يوم احد :
ويها بني عبد الدار " ويها حماة الادبار "

خلاصة البحث :

من الواضح اني ما اردت بهذا العرض ، لأراء السيدة الملائكة ،
في عروض الشعر الحر ، وتطبيقها على نماذجها الحرة ، ان أقدها
كشاعرة مبدعة ، أو كدوّلة بارعة ، ولكن أردت فقط ، أن اخاص من
ذلك الى ان وضع قواعد ثابتة لعروض شعر جديد ، يتطلب منا جميعا
— شعراء ونقاد — الصبر على قراءة نماذجها ، وتلقي اصداء هذه
النماذج في الاذن العربية ، فان قبلتها ، استخلصنا القاعدة على أساس
قبولها ، وان رفضتها رفضناها . وليس من المعقول ان تنقيد بقواعد
وضعت لنظام البيت ذي الشطرين ، فنطبقها — بحذافيرها — على نظام
آخر يختلف بطبيعته وأطاره العام عنه .

ولو كان الامر في حرية الشعر الحر — كما تقول نازك — لا يتعدى

الحرية في عدد التفعيلات — عدا الخمسة والتسعة !! وإن الشاعر فيه
يجب أن يتقيد بكل قيود البيت ، والا فشعره ناشز خارج على الاذن
العربية •• الخ فيماذا تعال السيدة الملائكة خروجها هي كشاعرة ، على
كل ما افترضته من قيود •

انها — بلا شك — لا تشعر بأي نفور ، في سمعها وذوقها ، من
قصائدها التي جمعت فيها الاضرب المختلفة ، والتشكيلات الخماسية
والوتر المجمر وغير ذلك ، بدليل انها لو كانت تحس بذلك ، لما كتبت
هذه القصائد ، وبعضها متأخر عن هذه القواعد المفروضة •• ونحن
— قراءها — نشاطرها مثل ذلك • فلا نحس في جمعها بين الاضرب
أو التشكيلات الخماسية أو غيرها بأي خلل يصك السمع ، أو يחדش
الذوق • وفي هذا اكبر دليل على ان (تقييدها) لهذه القواعد ، كان
بحاجة الى صبر وطول أناة ، فهذه القواعد : لم تقم على استقراء تام
يصح معه الاستنتاج ، ولا على تحكيم للذوق العام — بما فيه ذوقها
كشاعرة — وكأنا نسلم بان الذوق العام هو الحكم الفصل في هذه
المسائل •



عَرُوضُ الْبَنْدِ

تمهيد :

لست أعرف ، بالضبط ، متى نشأ (البند) في الادب العراقي ، وكل ما أعرفه ويعرفه غيري من الذين كتبوا في الموضوع ، انه وجد في جنوب العراق ، وفي البحرين ، ومنطقة الاهواز ، من أدباء كانت تغلب عليهم الثقافة الدينية ، أو التعلُّم في النجف الاشرف ، ثم انتشر في الاوساط الادبية العراقية ، ولم تعرفه البلاد العربية الاخرى ، ولعل أقدم ما وصل الينا منه هي بنود شهاب الدين الموسوي المعروف (بابن معتوق الحويزي) المتوفي ١٠٨٧ هـ ، ولا تدل بنوده على أنها أقدم هذه النماذج ، بل ان تعبير ولده معتوق بن شهاب الدين - وهو جامع ديوانه - يدل على عدم تأكده منها فقد قال في ختامها : (انتهى ما وجدته له من البنود المنسوبة له رحمه الله (١) .

واكثر هذه النماذج وصل الينا عن طريق المحفوظات ، و التداول بين دفاقر ومجاميع عشاق الادب في القرون الثلاثة الماضية ، واكثر هؤلاء الحفاظ واصحاب المجاميع ليسوا من الشعراء او نقاد الشعر لذلك فلا تخلو هذه النماذج من تحوير لعل منشأ خطأ الرواة .

على ان بعض الذين شاركوا في جيّد ما سمعناه من هذه النماذج ، كانوا من شعراء (الزجل) ممن لا يعرف شيئا عن عروض الشعر العربي ، ولا عن عدة الاديب الناقد من نحو وصرف وغيرهما ،

(١) ديوان ابن معتوق طبع بيروت سنة ١٨٨٥ ص ٢٣٠ .

كابن الخلفة المتوفى ١٢٤٧ هـ .

لذلك فان مهمة الدارس لعروض البند ستكون صعبة - بلا ريب - لما يحتمله من خطأ في هذه النماذج وهو متوفر في الاثنين معا : الشاعر ، والراوية .

واحسن خدمة قام بها الاستاذ عبد الكريم الدجيلي في كتابه (البند في الادب العربي : تاريخه ونصوصه) هي انه يثّر للباحثين هذه المجموعة النادرة من البنود - مع ما فيها من تحقيق وضبط - بعد ان كان العثور على مثلها صعبا ، وقد بلغت حوالي مائة بند لاربعين شاعراً .

على انه يوجد في (كشكول الشيخ يوسف البحراني) المتوفى ١١٨٦ هـ (١) مجموعة من البنود منها بنود علي باليل الحسيني وهي مائة وخمسون بندا ، اختار منها السيد محسن الامين في معادن الجواهر (٢) عشرين بندا ، واختار منها الاستاذ الدجيلي ستة وعشرين بندا ، بالاضافة الى بنود السيد عبد الرؤوف الجد حفصي المتوفى ١١١٣ هـ (٣) .

ما هو البند :

البند : شعر ذو شطر واحد ، يقوم ايقاعه على اساس التفعيلة الواحدة المتكررة بحرية تامة .

(١) طبع هذا الكشكول على الحجر في الهند سنة ١٢٩١ وعلى

الحروف في النجف سنة ١٣٨١ هـ .

(٢) ج ٣ ص ٥٨٥ - ٥٩٢ .

(٣) انظر البند في الادب العربي ص ١٠ و ١٩ .

ولاجل هذا اعتبرنا ايقاع البند ، هو الاساس الذي يقوم عليه
الايقاع في الشعر الحر .

والنماذج التي وصفتنا من البند ، تقوم على بحري (الهزج)
وتفعيلاته (مفاعيلان) او الرمل وتفعيلته (فاعلاتن) . وبعض نماذج
البند تخلط بين البحرين ، لمكان التشابه بين تفعيلتيهما ، فان (مفاعيلان)
تتألف من وتد وسببين ، او قدم أحدهما لصارت (لن مفاعلي) المساوية
لفاءلاتن . وسيأتي ايضاح ذلك عند التعرض لنماذج البند .

تخضع هاتان التفعيلتان لكل ما تخضعان له من تغيير طارئ في
بحور الشعر ، من زحاف او علة ، بزيادة . تقتضيها طبيعة الايقاع على
التفعيلة الواحدة .

بحور البند :

ليس الامر كما زعمه بعض النقاد ، من أن البند - كل بند - على بحر
الهزج بزيادة سبب خفيف في أوله ، ولا ما زعمه البعض الآخر من أنه
ذو وزنين متداخلين هما الرمل والهزج .
بل الصحيح ان في النماذج الموجودة منه الانواع الثلاثة ،
الهزج الصافي ، والرمل الصافي ، والمزوج من البحرين معا ، وفي هذا
الاخير كلام سيأتي في موضعه .

آ - بنود انهزج الصافي

أكثر الموجود لدينا من تراث البنود ، هي ما كان على الهزج ،
ولذلك شاع عند المتأخرين ان البند على بحر الهزج ، فكتبوا بنودهم
كلها عليه ، ومن هذه النماذج الجارية على الهزج (مفاعيلن أو مفاعيل^{*})
بنود ابن معتوق ، والجد حنصلي ، والحائري ، وبنود المتأخرين . وهذا
واحد من بنود السيد نصر الله الحائري المتوفى ١١٥٦ هـ من ديوانه
المطبوع .

سلاماً ما شذى الزهر

وقد باكره القطر^{*}

ولا العود على الجمر

ولا نغمته المصربة النفس

ولا العقدة من الدر

على جيد مها الإنس

ولا زهر نجوم الافق ، مذ فارقتها البدر^{*}

ولا وشي الطاوويس ، ولا الخمر^{*}

وقد ناولها الساقبي ، بكأس يشبه النجم ، ولا الوصل وقد

جاد به الحبيب^{*}

بعيد القطع والهجر

ولا مبسمه الاشنب وهو اللؤلؤ الرطب^{*}

ولا ريق العذارى العذب ، ابهى من تحيات نطاق الحصر

عنها ضاق تهدي للفتى النذب

(عليه) ذي السجايَا الغرّ ، من أَقلامه تنفث بالسحر
وتبدي الانجم الزهر ، بليل النّفس ، في أفق سما الطرس
وتجلو الزهر في الاوراق مهما امطرت حبرا .

وهذه القطعة — كما تراها — على الهزج الخالص ، والملاحظ انهم
كانوا يكتبون البند كتابة النثر ، فكتبناه كتابة الشعر الحر ، لنُدلل
على مدى التشابه بينهما ، من ناحية عروضية ، وقد راعينا ان نقف
فيه على فقرات ذات قوافٍ تنتهي معها التفعيلة الهزجية (مفاعيلن)
على ما يصلح ان يكون (ضربا) صحيحا ، ليكون اكثر انسجاما ،
ولو أننا وقفنا على كل ما يصلح للتقفية كقوله : (بليل النّفس / في
أفق سما الطرس °) أو (العذب) و (الندب °) و (الرطب °) ، لتغير
(الضرب) الى (مفاعيلان) ولاصبت التفعيلة التالية للقافية (مخرومة)
من دون حاجة الى هذا التغير ، لذلك اعتبرنا هذه القوافي (اسجاعا)
ضمن الاشطر ، كما سيأتي ايضاح ذلك .

الزحافات والعال الشائعة في البند الهزجي :

الملاحظ ان هذه التفعيلة (مفاعيلان) في البنود الهزجية ، تلحق بها
التغييرات التالية :

- ١ — (الكفّ) وهو حذف السابع الساكن فتصير (مفاعيل °) ،
ويقع في حشو البند بكثرة كقوله :
ولا نغم سته المطر بة النفس
مفاعيل مفاعيل مفاعيلن

٢ - (الحذف) وهو اسقاط السبب الاخير منها فتصبح مفاعيل
(ففعولن) ويكثر ذلك في أواخر البنود كقول ابن معتوق :
له الحمد على الصحة والسقم ، وفي اليسر وفي العسر
وفي القوة والضعف مدى الدهر

وما سار شذى الزهر
على الريح مساءً و نهارة (١)
مفاعيل مفاعيل ففعولن

وقد يقع الحذف ، اختياراً ، في بعض الاضرب اثناء البند ، كقول
عبد الغفار الاخرس ١٢٩٠ هـ :

رفيع القدر والفخر
نضير الشمس والبدر
جميلاً وجمالاً و (كمالات)
ومن لم يهتد فيه الى الفضل فقد ضل (ضلالاً)
اما والغرب والشرق
ورب النطق والرتق (٢)

ويكثر هذا الحذف ، أثناء البند ، في بنود المتأخرين كما يأتي .

٣ - (القصر) وهو حذف ساكن السبب الاخير واسكان متحركه

فتصبح (مفاعيل °) وامثلتها هي اكثر القوافي الساكنة كما سيأتي .

٤ - (التذيل) وهو زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة

فتصبح (مفاعيلان) - ولا يوجد هذا في أضرب الهزج العمودي ،

(١) البند في الادب العربي لعبد الكريم الدجيلي ص ١١ .

(٢) نفسه ٩٥ .

إلا أنه موجود في الشعر الحر (١) والبند كقول السيد عبد الرؤوف
 الجند حنصي البحراني ١١١٣ هـ في مدح النبي (ص):
 وما قدر مديحي بعد ما خصّ بـ (لولاك°) (مفاعيل°)
 وناهيك بها مرتبة جاوزت الافلاك° (مفاعيلان°)
 وانحطت لها كل ملوك الارض ، دعهم وقل الاملاك°
 فهو السيد الأيّد ، حامي الدين ، ماحي ظلم الاشرار° (٢)
 فالضرب في الشطر الثاني والثالث والرابع هو (مفاعيلان) مع
 ملاحظة ان أول الشطرين الثالث والرابع قد لحقهما (الحزم) ، فاعيلن .
 هـ - (الحزم) هو اسقاط الميم من (مفاعيلن) أو مكفوفتها
 (مفاعيل°) ، وتقع جوازا في أوائل بعض الاشطر فتصبح (فاعيلن)
 او (فاعيل°) كما مر من قول الجند حنصي ، وكقول ابن معتوق في
 الاشطر الاربعة الاولى :

وانظر أثر القدرة
 واجل غمق الحيرة
 في فجر سنا الخبرة

(١) من امثلة الشعر الحر قول السياب ، وسلافة حجاوي وقد
 تقدما . وقول صلاح احمد ابراهيم :
 غشماوات غشماوات
 وانياب تمزقني ، واصوات
 فيا احزان هدي الصبر ، يا احزان
 خذي غرفة دمع واغسلي بالماء نرف القاب والشريان
 (٢) البند في الادب العربي للدجاني ص ١٣ .

وارن التلك الاطلس والعرش°

وما فيه من النقش° (١)

على ان (الحرم) مستساغ هنا ، وواقع حتى في بنود الشعراء
الجيدين من المتأخرين أمثال الشيخ عبد الحسين الجواهري ١٣٣٥ ■
في بنده :

انى بدر سما المجد

والحاوي صنات تستقل° الشهب° بالعد°

والراقي - ولا سلم غير الفخر - أوج الشرف المحض

جوادا عد° مسنون° العطا والجود نرضا ايما فرض

والجاري بمغمار العلى المحرز منه قصب السبق°

الى غاية فخر دون ادائها ، من العجز ، كبا البرق° (٢)

فان أوائل الاشطر : الثاني والثالث والخامس مخرومة . ومثل

ذلك قول الشيخ عبد الحسين صادق ١٣٦١ هـ :

ولا أعذب ، او أطيب ، أو أحسن مشروب°

من هذا الذي في جبهة القرطاس مكتوب° (٣)

وقوله :

ما صوبت انظاري° في مخضل° ارجاء

وصعدت بأفكاري° في آفاق جوزاء

على ان عروض الخليل لا ينكر وجود (الحرم) في مقاعيلان أو

(١) نفسه ص ٣ .

(٢) نفسه ١١٧ .

(٣) نفسه ١٢٠ .

فَعُولُنْ فِي شَعْرُنَا الْقَدِيمَ ، وَهُوَ شَائِعٌ حَتَّى فِي شَعْرُنَا الْحَدِيثَ فِي الْإِشْطَرِ
الْثَانِيَةِ مِنَ الْمُتَقَارِبِ سِوَاءَ كَانَ الشَّعْرُ حُرّاً أَمْ عُمُودِيّاً (١) كَمَا تَقْدُمُ .
وَكَمَا يَقَعُ الْخَرْمُ فِي أَوَائِلِ الْإِشْطَرِ اخْتِيَاراً ، قَدْ يَقَعُ فِي أَوَائِلِ الْبَنُودِ
عَلَى قِلَّةٍ ، كَقَوْلِ الشَّيْخِ مُحَمَّدٍ حَمْسِينَ الْحَايِ ، وَقَدْ افْتَتَحَ بِنْدِهِ بِ (فَاعِيلُ)
الْمَخْرُومَةِ :

مَا الْأَعْيَدُ ذُو صَرْفٍ كَحِيلٍ نَاعِمِ الْخَدِّ
حَكَتْ رِيْقَةً فِيهِ لَذَّةُ الْخَمْرَةِ وَالشَّهْدِ

إِذَا مَا مَاسَ تَبَيَّهَا خَفْتُ أَنْ يَنْقُدَّ مِنْهُ مَائِسُ الْقَدِّ (٢)

٦ - (الْخَرْمُ) وَهُوَ زِيَادَةُ حَرْفٍ مُتَحَرِّكٍ ، أَوْ سَبَبٌ خَفِيفٌ فِي أَوَائِلِ
الْبَنُودِ ، اخْتِيَاراً ، وَقَدْ وَجَدَ هَذَا الْخَرْمَ فِي الْبَنُودِ الْخَمْسَةِ الْأَوَّلَى لِابْنِ
مَعْتُوقٍ ، فَصَارَ تَقْلِيداً شَائِعاً عِنْدَ بَعْضِ الَّذِينَ تَأَخَّرُوا عَنْهُ .
فَمِنْ امثَلَةِ الْخَرْمِ بِحَرْفٍ مُتَحَرِّكٍ قَوْلُ ابْنِ مَعْتُوقٍ فِي مَدْحِ السَّيِّدِ

(١) مِنْ امثَلَةِ الْخَرْمِ فِي شَعْرُنَا الْعُمُودِيَّ قَوْلُ الْجَوَاهِرِيِّ :

أَخِي جَعَفَرَا إِنْ رَجَعَ السَّنِينَ بِعَدِكَ عِنْدِي صَدَى مَبْهَمٍ
وَقَوْلُ مُحَمَّدٍ الْهَجَرِيِّ :

وَمَا حَفِظَ اللَّيْلَ مِنْ كَرَكِرَاتٍ لَمْ يَدْرِ صَاحِبُهَا مَا عَنِ
فَانِ (بَعْدُ) وَ (لَمْ يَدِ) مَخْرُومَتَانِ (عَوْلُ) وَ (عَوْلُنْ) وَهُمَا بِحَاجَةٍ إِلَى
حَرْفٍ مُتَحَرِّكٍ (وَ) فَتَكُونَانِ (فَعُولُ) (فَعُولُنْ) .
وَمِنْ امثَلَتِهِ فِي الشَّعْرِ الْحَرْقِ قَوْلُ عَلِيِّ بَاكْتِيرٍ :

لَتَرْمَنَ سَيْفَاكُمُ فِي التَّرَابِ

وَلَتَسْمَعَنَّ قَرَارَ أَمِيرِكُمُ الْمُسْتَفْزِ

فَإِنْ أَوَّلُ الشَّطْرِ الثَّانِي « وَلَتَسَنَّ » مَخْرُومَةٌ (عَوْلُنْ) .

(٢) الدَّجِيلِيُّ / ١٢٧ .

بركة خان :

شـ "رس" يهجم في بيض ظبي الهند
على الاسد
فيغزو شرف المجد
ويعطي بدر العين ، فيشري درر الحمد
من الرقد
اذا سار سرى الذعر الى نحو اعاديه
وان حلّ ثوى الفخر بتاديه (١) ■
ومن امثلة زيادة السبب قول الجدد حفصي :
يا/رسول الله يا أشرف راقٍ فلك الفخر
ويا من بحماه نحتي من نوب الدهر
ونستعدي بجداواه على حادثة الفقر
فأدنى سحّ يمناه على السائل كالنهر
ولا نهر
وعن نائلة الغمر ■
روى القطر عن البحر
وعن عامله العامل في الحرب
وعن أبيضه العالم بالضرب
روى القطر عن النحر
وعن عزيمته الماضية الأمر
روى الفتح عن النصر

(١) نفسه ص ٩ .

وعن طلعتة الغراء يروي البدر في منتصف الشهر
 فيا هولاي أرجوك لذنب آثقل الظهر ،
 فما لي عمل أرجو به الفوز لدى الحشر
 سوى حبك مع حب (فتى) واساك بالنفس ، واعطاك يد
 الطائع في حالتي الاسرار والجهر
 فكم جرّد في نصرك يا خير النبيين حساما (١) ■



(١) الدجياي ص ١٤ .

ب - بنود الرمل النصافي

توجد بنود من الرمل الخالص، أشهرها بنود السيد علي باليل الحسيني وهي مائة وخمسون بنداً قصيراً قد التزم في آخرها قافية موحدة هي (الراء) المفتوحة : (جهرا ، نهرا ، أمرا ، زجرا) وهكذا ، وربما التزم في اشطره بقوافي قد تنتهي مع نهاية التفعيلة (فاعلاتن) فيكون البند منسجماً وقد تنتهي في وسط التفعيلة فينحرف الوزن الى الهزج — كما سيأتي مثال ذلك في البنود الممزوجة — وفي أكثر الاحيان لا يلتزم بقافية أصلاً ■

توجد هذه البنود في ج ٣ من كشكول الشيخ يوسف البحراني ص ٢٤١ وما بعدها قال في مقدمتها : « هذه نبذة بنود قد بندها على بحر الرمل ، وعدتها مائة وعشرة بنود ، غزلاً ومدمحاً .. الخ » ■ والملاحظ ان الموجود منها في الكشكول مائة وخمسون بنداً ■ وقد أشار صاحب البنود أيضاً في البند ١٣٤ الى البحر الذي اعتمده لبنوده فقال — وهو لا يلتزم هنا غير القافية الاخيرة الراء — : (قد أفارت كلماتي ، فيه كالشهب وزيتت بها في كل بند ، (فاعلاتن) ست مراتٍ فما فوق حوالٍ ، برزت من حجل الفكر تجلّئ ، كشموس بزغت في (رَمَل) الابحر من نظم ابن باليل (علي) ، فاخطب الافكار ان كنت لها كفاء ، وأهد السمع مهراً (١) ■

(١) كشكول الشيخ يوسف البحراني طبع النجف ٢٦٥/٣ ■

وهذه نماذج مقفاة من بنود باليل :

آ - قال في مدح النبي (ص) :

يا مناخ السعد والعز جمالا

ومحيط المجد والفخر رحالا

سرت كالشمس ، وما الشمس لمولانا مثالا

انها سوف تلافي دون عليك زوالا

واحتوت فيك صفات محلت قبل منا

بعضها جود غياث يخجل الغيث انهمالا

وكمال ، علّم البدر كمالا

وجال بهر العالم بهرا (١)

ب - وقال في التصوف :

وعن العشاق (للواجب) أن تسأل فقد ماتوا غراما

عام بالدعوى (جنيد) انقروم ، لا يرجو ثوابا ، لا ولا يخشى إثمًا

ونأى (الحلاج) بالحث الى الاقرب ، ما يخطو مقاما

بالغوا .. فانعكس الامر ، فرد (الحث) للخلف ، أماما

قلب الحب ، ولم يبطن به بطننا وظهرنا (٢)

ج - وقال في التغزل :

راح يفدي (الخال) بالعم جلالا

ولكم ساء فتى بالخال حالا

(نقطة) تم بها (سطح) البها (مستوي) الخط كمالا

(١) كشكول البحراني ٣ / ٢٥٢ .

(٢) نفس المصدر ٣ / ٢٦٣ .

واشتكى كلاً اليها العطش الأكبر بالنفس ضللاً

شكوة الظمان في البيداء آلاً

خيثل الماء له شطاً ونهراً

ودوين الماء حث السير شهراً^(١)

د - وقال في التغزل أيضاً :

كرّ طفل الخال في نائرة الحرب صغيراً

وغدا في فيلق الحسن سويّاً يمتلي من خده الوضّاح بالعز سريراً

فاغتدى (قيصر) ذي العزة يلقي ملك (الزنج) اسيراً وحسيراً

وارتدى (النعمان) (بالنعمان) في العرب اسيراً

وانثنى - والنظر عند 'الله كسراً - جمع (كسرى)^(٢)

هذه نماذج من بنود باليل القصيرة ، والملاحظ ان (فاعلاتن)

هنا يدخلها من الزحاف ، ما يدخل عليها في رمل الشعر العمودي من

(الخبث) - حذف الثاني الساكن - كقوله : (ولكم) و (ودوين) •

أما أضرب هذا النوع فهي واحدة صحيحة (فاعلاتن) ▪

وستأتي لهذه التفعيلة أضرب أخرى في البنود الممزوجة ▪

(١) (٢) كشكول البحراني ٢٤٨/٣ ▪

جـ - البنود الممزوجة

في الواقع ان البنود الممزوجة ، ليست هي ممزوجة من الهزج والرمل - كما يتصور بعض النقاد - ^(١) ولا هي بالخارجة على الوزن ، أو المضطربة الاوزان كما يقول الاستاذ الدجيلي ^(٢) . وانما هي رمل خالص ، أو هزج خالص ، ولكن قضية المزج ، أو الاضطراب جاءت من طبيعة هذين الوزنين أولاً ، ومن طبيعة البند ، ونظرة اصحاب البنود للقافية فيه ثانياً ، وقبل الدخول في تفصيل ذلك يحسن أن نأخذ نماذج من هذه البنود الممزوجة ، ثم تفصل ما اجملناه .

نماذج من البنود الممزوجة :

أ - يقول السيد عبد الرؤوف الجند حفصي ١١١٣ هـ وهو ينظم على الهزج :

ألا يا أيها الحادي

ترفق بفؤادي

واحبس الركب°

ولو حلّ عقالٍ ، فكلّيم الشوق قد آتس برق القرب°

من نحو حمى الحب°

فطن النورَ في الطور بجنح الليل نارا

(١) نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر ، والدكتور صفاء خاوصي

في فن التقطيع وغيرهما كما تأتي مناقشة ذلك .

(٢) عبد الكريم الدجيلي مقدمة (البند في الادب العربي) ص ٢٠ .

فعدا يقتبس النار ، كما ظن ، بنعليه فنودي : اخلع°

• • • الى آخره

والملاحظ أن الشطرين الاولين هزجيان ، اختلف ضرباهما من (مفاعيلن) الى (فعولن) ، ثم انتقل في الثالث الى الرمل بتفعيلة واحدة بزنة (فاعلاتان°) هي (واحبس الركب°) ، عاد بعدها الى الهزج في ثلاثة اشطر مختلفة الاضرب هي : (مفاعيلان ومفاعيل° وفعولن) ورجع في الشطر الاخير الى الرمل •

والواقع ان هذا التنقل بين البحرين ، تنقل مصطنع ، ذلك لاننا فصلنا الفقرات الى اشطر مختلفة الاطوال وقفنا فيها على (سجعات) اعتبرناها قوافي ، ولو أننا ابدنا كتابتها على وقفاتٍ أخرى ، او لو اننا حركنا اماكن الوقوف ، لكانت القطعة كلها من الهزج الخالص على الشكل التالي :

« ألا يا ايدها الحادي ترفق بـ فنؤادي واحد

بس الركب ولو حلّ عقالي فـ كلليم الشو

ق قد آندس برق القر ب من نحو حمى الحب

فظن الذي ر في الطور بجنح الليد ل نارا فـ

عدا يقتبس النار كما ظن بنعليه فنودي اخلع°

• • • •

ومثل هذا قول ابن الخليفة الحلي ١٢٤٧ هـ من بنده المشهور :

أهل تعلم ام لا ان للحب لذات°

وقد يعذر ، لا يعذل ، من فيه غراماً وجوىً مات°

فذا مذهب أرباب الكمالات°

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات

فكم قد هذب الحب بليدا

فعدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا

صه° فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا

لا ولا تظهر توقا ... الخ (١)

فقد بدأ هزجا في الاشطر الخمسة الاولى ، ثم انتقل الى الرمل

في الثلاثة الاخيرة .

ولو اننا اعتبرنا القطعة كاملة دون هذا التفصيل لكانت كلها

هزجا ، كما رأيت في بند الجلسقي .

ب - ويقول السيد علي باليل الحسيني من بنوده الرملية :

قدّه يجلو علينا مبسما لو يملك البرق اختيارا

قبّل البرق ثناياه اضطرارا

ثم خبرني بما يحكمه الحاكم ما بين لثاليه°

وبين اللفظ من فيه°

دع الحكم لباريه

سما كل " من الامرين قدرا

وعلا كل " من الشعر وما يلفظ درا (٢)

والملاحظ انه بدأ بالرمل ثم انتقل في الشطر الرابع الى الهزج ،

واستمر به في الخامس والسادس ، ثم عاد الى الرمل في السابع باضرب

مختلفة هي : فاعلاتن وفاعلاتان .. ومفاعيلن وفعلون .

وليس ذلك ايضا الا° لاننا فصلناه اشطرا ذات قواف ، ولو اننا

(١) الدجاي ص ٦٨ .

(٢) كشكول الشيخ يوسف البحراني ج ٣ ص ٢٤٩ .

انشدناه كما ينشد البند عادةً دون توقف ، لكانت القطعة كلها على
الرمل الصافي وتقطيعها هكذا :

« قدده يجـ سلو علينا مبسما لو يملك البر ق اختيارا
قبّل البر ق ثنايا ه اضطرارا ثم خبرني بما يحـ
كمه الحا كم ما يبـ ن لثالي ه وبين ال للفظ من فيـ
ه دع الحكـ م لباريـ ه سما كل لـ من الامـ مرين قدرا
وعلا كل لـ من الشـ ر وما يدـ فظ درا » ■

ومثل هذا قول السيد باقر الحسيني ١٢١٨ هـ وهو يبدأ على الرمل:

ماليلات وصالـ

من بديعات جمالـ

ونسيمات شمالـ

حملت نشر اريجـ من مليحـ ذي ذلالـ
أهيف القدـ

كحيل الطرف زاهي روضة الخدـ

مرير الهجر والصدـ

يشوب الهزل بالجدـ

ولا يلفي له في الحسن من ندـ

اذا ما اختال ما بين محبيهـ

غروراً من تجنيـ

أرانا الغصن الميأس ليناً واعتدالا

لا ولا رشف كؤوسـ

الخ

فقد بدأ بالاشطر الخمسة الاولى رملا ، وانتقل الى الهزج في اشطر سبعة ، ثم عاد في الشطرين الاخيرين الى الرمل وانت لو كتبت هذه القطعة كتابة البند ، وانشدتها انشاده ، لقطعت كلها على الرمل الخالص .

اسباب امتزاج البند :

قلت ان هناك اسبابا تجعل بعض البنود ، تبدو في نظرنا مزيجاً من بحري الرمل والهزج ، بعضها يعود الى طبيعة هذين البحرين ، وبعضها يعود الى طبيعة البند نفسه ونظرة الذين كتبوا فيه من جهة اعتبار قوافيه اسجاعاً .

١ - التشابه بين بحري الرمل والهزج :

هناك ابحر تشابه تفعيلاتها من حيث تساويها في عدد المقاطع الصوتية ، فالهزج والرمل ، وكذلك الرجز تتألف من تفعيلات متساوية هي (مفاعيلن ، فاعلاتن ، مستعلن) اذ كل من هذه الثلاث يتألف من مقطع قصير وثلاث مقاطع متوسطة ، ولكن الاختلاف بينها من حيث الترتيب فقط ، فالمقطع القصير هو اول مقاطع (مفاعيلن — — —) وثاني مقاطع (فاعلاتن — — —) وثالث مقاطع (مستعلن — — —) ولهذا السبب ادخلها الخليل في (دائرة) واحدة سماها (المجتلب) .
ولوجود هذا التشابه بين التفعيلات ، فاننا بتحويل بسيط نستطيع

(١) الدجيلي ص ٤١ .

ان قلب الوزن الهزجي الى رمل او رجز ، وبالعكس ، فلو كانت لدينا مجموعة من تفاعيل هزجية :

مفاعيلان مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ونقلنا المقطع الاخير أي السبب الخفيف (لن) من آخرها الى

أولها ، لكنت المقاطع مرتبة ترتيب مجموعة من الرمل لا الهزج :

لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي

وهكذا لو نقلنا السبين الاخيرين الى أول المجموعة لكنت

مجموعة من الرجز :

عيلن مفا عيلن مفا عيلن مفا عيلن مفا

وعلى هذا الضوء يمكن التداخل بين بحور الرمل ، والهزج ،

والرجز ، في أية قطعة من هذه البحور أي انك لو أزدت على بيتين

هزجين سببا خفيفا كان الاول من الرمل والثاني من الهزج .

خذ قول شوقي مثلاً :

رأى قيس على رابيةٍ ظيماً فناداه

فالقى الطابي اذنيه ومسّ الارض قرناه

وزد عليها مقطعا متوسطا (قد رأى قيس) مثلاً ، تجد ان

البيت الاول صار رملا والثاني هزجا :

قد رأى قي س على را يية ظب ياً فناداه

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالقى الطب ي اذنيه ومس الار ض قرناه

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهكذا لو أخذنا البيتين المنسويين للامام علي (ع) من الهزج :

حيازيك للموت فان الموت لايك

ولا تجزع من الموت اذا حلّ بناديكا
 فاننا لو زدنا عليهما كلمة (اشدّد) - كما هي روايتهما المشهورة
 لكان البيت الاول رجزا والثاني هزجا :

اشدّد حيا زيمك للموت فان نلموت لا قيك
 مستفعان مفتعلن مفتعلن مستعلن مستف
 ولا تجزع من الموت اذا حلّ بناديكا
 مفاعيلن مفاعيل مفاعيل مفاعيلن

وليس هذا الامر مقصورا على الابحر الثلاثة ، بل ان كل بحر
 يتساويان في عدد مقاطعهما الصوتية ، ويختلفان في ترتيبها ، يمكن
 مزجهما بتقديم مقطع أو تأخيره على احد المجموعتين ، فالكامل والوافر
 متشابهان ، والمتقارب والمتدارك متشابهان ، ولذلك فاننا بنقلة بسيطة
 نستطيع أن ننقل البيت من الكامل الى الوافر وبالعكس :

خذ بيت ابراهيم ناجي وهو من الكامل :
 نامت رسائل حبها كالطفل في أحلامها
 وانقل مقطع (نامت) الى آخره تجد ان البحر تغير الى الوافر :
 رسائل حبها كالطفـ ل في أحلامها نامت
 واقتطع كلمة (لا) من أبيات سلمى الخضراء وهي من المتدارك
 تجد أنها أصبحت من المتقارب :

لا / تـخلّ اريج النسيم يباء ما بيننا
 أو بقية ذكرى تدغدغ أوجاعنا ، انا
 قد ورثنا السماء

٢ - نظرة القدماء لطبيعة البند الشعرية :

ظهر مما تقدم ان التشابه بين بعض الابحر - ومنها الرمل والهزج - يساعد على امتزاجهما في قطعة واحدة . وهناك سبب آخر نابع من طبيعة البند نفسه ، ذلك ان الذين كتبوا في البند ، لم تكن عندهم فكرة عن كونه (شعرا موزونا مقفى) لان الشعر عند القدماء : (ما تساوت اجزأؤه في الطول والقصر والسواكن والحركات) كما يقول الباقلاني ^(١) . ويبدو لي انه من أجل هذه النظرة ذهب المرحوم العقاد ومن شايعه الى (نثرية) الشعر الحر .

اذن (فالبند) عند من كتبوا به : (حلقة بين الشعر والنثر) فيه من النثر ان اطواله غير متساوية ، وفيه من الشعر هذا (الايقاع) القائم على التفعيلة الواحدة المتكررة . لذلك فقد كتبوه كتابة النثر ، وفصلوا بين فغمراته في الغالب - باسمجاع تنتهي عند نهاية المعنى الذي تحمله الفقرة ، بغض النظر عن وقوع السجعة في نهاية تفعيلة ، أو في وسطها . شأنهم في ذلك شأن بعض البديعيين الذين التزموا بالسجع ضمن البيت ، فيما يسمى (بالتسميط) دون مبالاة بوقوع السجعة في نهاية تفعيلة من تفعيلات الجش أو في وسطها .

خذ هذا المثال من البسيط للدمستاني في رثاء أصحاب الحسين (ع) :

سدد اذا انسقوا ، أسد اذا افترقوا

شهب اذا اخترقوا الابطال واقتتلوا

ذاقوا الحتوف ، باكناف الطخوف ، على

رغم الانوف ، ولم تبرد لهم غلل

(١) اعجاز القرآن ص ٥٨ - ٥٩ .

والطعن مختلف ، فيه ومؤتلف

والنحر منعطف ، والعمر منبتل

تجد أن اسجاعه بعضها ينتوي مع نهاية (فاعلان) من حشو
البيسط وبعضها في وسطها =

وكذلك لو أخذت قول الشيخ حمادي نوح بن المتقارب :

سقتك العدى ، يا نبي الهدى بكأس الردى ، رنق المنقع
فانك تجد ان بعض سجعاته وقعت في وسط (فعولن) وبعضها
في نهايتها ، ولكننا لو اعتبرنا هذه الاسجاع قوافي تنهي اشطرا لكان
شطراً من المتقارب وشطراً من المتدرك على الشكل التالي (فعولن
نعل / فاعلن فاعلن / فعولن فاعلن / فاعلن فاعلن) =

من أجل هذا وجدنا (البنود) — عدا الهزيلة منها — جارية على
تفعيلة واحدة من أول البند الى آخره هي اما مفاعيلن واما فاعلاتن ،
ووجدنا الاسجاع قد تلزم نهاية التفعيلة وقد لا تلزم ، تبعا لاذواق
كتابه وشعرائه ، فمن كان منهم مرهف الحس ، وقف في السجعة حيث
تنتهي التفعيلة فكان بنده اكثر انسجاما وموسيقية ، وهناك شواهد
كثيرة تستطيع ان تفصلها الى اشطر ذات قوافي دون ان يخرج البند
فيها من وزن الى آخر ، وقد مر بعضها = ومن كان منهم قليل
المراعاة لشعرية البند لا يعير ذلك اهتماما فقد يقف بالسجعة
في وسط التفعيلة ، فاذا كانت هي مفاعيلن مثلا ، وانتهت السجعة مع
(مفاعي) كان السبب الاخير منها (لن) مضادا الى التفعيلة الاخرى
في أول الفقرة الثانية ، وهنا ينتقل (البند) حتما من الهزج الى الرمل
— كما قدمنا ذلك — واذا كانت التفعيلة (فاعلاتن) ولم تقف السجعة
معها كانت نقيصتها مأخوذة من التفعيلة التالية لها ، فتكون المجموعة

القادمة ناقصة سببا خفيفا ، ويعود البند حتما الى الهزج عند الوقوف على اسجاعه ، وهكذا .

فالحقيقة ان اصحاب هذه البنود، التي تبدو مضطربة، لا يعتبرون هذه الاسجاع قوافي يجب الوقوف عليها وانما هي سجعات ضمن التفعيلة الواحدة المتكررة من أول البند الى آخره، ومما يدل ذلك على اعتبارهم لها سجعات لا قوافي ، أنهم قد يجعلونها في مكان لا يمكن الوقوف عليه: آ — اما لان التفعيلة التي تليها — عند الوقوف على السجعة — تكون قد بدأت بساكن كقول السيد باقر الحسيني من البند الرملي السابق :

(لجناب الماجد المولى الحسيب / الطيب الاصل النجيب /
الكامل العقل الاديب / البارع الخبر الارب / الثاقب الرأي
اللبيب / الطاهر الاخلاق والاعراق مصباح هدى الامة) (١) .
ب — واما لان الوقوف على السجعة واعتبارها (قافية) يخرج
بالبند الى (فرضي) نغمية من تفعيلات متساوية في الكم مختلفة في
الترتيب . كقول السيد باقر نفسه من بند آخر :

(كرام الخائق / من خصموا بحسن الخائق / أهل الصدق /
سبل الحق / أمن الخائف الجاني / غياث الواله العاني / مصايح
السجى / باب الرجا / سفن النجا / أهل الحجى / ارعى الورى جارا
اذا ما الدهر جارا) (٢) .

فاننا اذا أردنا ان نعتبر (القاف) و (النون) و (الجيم) قوافي
لا أسجاعا ، خرجنا عن تفعيلتي الرمل والهزج معا ، الى تفعيلات أخرى

(١) الدجياي ص ٤١ .

(٢) نفسه ص ٤٤ .

لا علاقة لها بالبحرين الممزوجين ، وان ساوتهما في المقاطع كـ (مفعولات) في مثل قوله (أهل الصدق) و (سبل الحق) وكـ مستغفلن في مثل : (باب الرجا) و (سنن النجا) و (أهل الحجى) ^(١) .

(١) من أجل ذلك لارائى ميلا الى راي الدكتور جميل الملائكة في بحثه القيم عن (ميزان البند) واعتباره (ان من الخطأ القول بأن البند بحرا معنا ، بل هو أخرى بأن يعرف بدائره) فيقال : (دائرة البند) لاجل البند . وهو يقصد بها (دائرة المجتاب) التي تشمل الهزج والرمل والرجز مضافا اليها (مفعولات) .

وما ادري كيف استساغ ان يضيف اليها (مفعولات) ومزاحفتها (مفعولت) مع علمه بان ليس في الشعر العربي ما يعتمد على تكرار هذه التفعيلة الثقيلة ، بل ان ورودها في الابحر الممزوجة ليس سليما ، فهي لا ترد الا في حشو المنسرح والمقتضب ، مطوية ، وتقلب الى (فاعلات) وفي عروض السريع وضربه على شكل محرف تماما ، وليس ذلك الا لثقلها على الذوق .

ويضاف الى ذلك ان افتراض العروضيين وجودها في ضرب السريع (موقوفة) وهم " باطل ، ذلك لان آخر البيت - كل بيت - اما ان يكون متحركا او ساكنا ، فان كان متحركا انشعبت حركته الى صوت ساكن لعدم امكان الوقوف على متحرك ، وحينئذ فيجب ان يكون افتراض الضرب (مفعولاتن) بالضرورة لا (مفعولات) وان كان ساكنا فان ضربه (مفعولات) فلا معنى لافتراض كونها (موقوفة) اصلا ، لانها هي الاصل والموقوف لا يوقف .

اما عن تبريره - ص ١٤ ، ١٥ - افحام مفعولات على الدائرة بحجة الوقوف على بعض القوافي ، فيمكن الاستغناء عن ذلك بالضرب (مفاعيلان) وهو وارد في الشعر الحر أيضا ، ويمكن تقطيع المثال الذي اورده ، على

ج - وقد تقف بنا الاسجاع أحيانا على أشطر غير موزونة ،
كقول السيد باقر القزويني في رثاء الحسين (ع) :

(وما تنظر ان صال على الجمع / سوى كف كمي نادر /
أو رأس ليث طائر / في حومة البید) * .

فانك تستطيع ان تقطعها كلها على وزن الهزج مفاعيلن مفاعيل -

(وما تنظ ر ان صال ، على الجمع سوى كف
كمي نا در أو رأ س ليث طا ئر في حو مة البید)
ولكنك لو فصلتها اشطرا لكانت :

مفاعيل مفاعيل مفاعيلن / مفاعيل مفاعيلن فعو / مستفعلان
مستفعلان / مستفعلان فعلان) * .

وهي صورة غير منسجمة كما تراها .

والخلاصة : ان امتزاج البحرين في بعض البنود ، ليس مقصودا
للساعر مطلقا ، وانما هو شيء اقتضته طبيعة التشابه بين التفعيلتين

الهزج ، بمساعدة ما جوزوه من (خرم) أوائل الاشطر - كما مر - دون
حاجة الى هذا الاتهام :

والجوري يكسرى شر رف الايوان

والكل - فيام لام تشال الام ر ما بين يديه و

عليه التا ج والاكلي ل معقودان

اما حمله بعض الاشطر على الرجز ، فهو وان كان ممكنا ، من
الناحية النظرية ، الا انه على خلاف الذوق ، والاولى اعتبارها اسجاعا
ضمن البند ، خصوصا وان امثالها قليل جدا . ولا يوجد بين البنود بند
واحد يبدأ بمستفعلان حتى يصح الفرض ، ولو في هذا القليل من الاشطر .

من جهة ، ونظرة صاحب البند الى (القافية) التي هي وقفة طبيعية في الاشطر ، ولكنه لا يراها كذلك وانما يعتبرها (سبعة) ضمن التفاعيل المتكررة ، فاذا وقفنا نحن عليها — بما يفرضه علينا الذوق — وجدنا باقي التفعيلة قد اضيف الى التفعيلة التالية فينحرف الوزن حتماً ، ودعني اوضح الامر من شعرنا الحديث ■

كتب يوسف الخال في ديوانه (البئر المهجورة) قصيدة بعنوان غريب : MEMEMTOMORI وهي من الرمل وفيها هذا المقطع ، فلو اننا قطعناه كما كتبه في الديوان (١) لكان ممزوجاً من البحر ذاتها : الرمل والهزج والرجز :

يا آلهي حينما مات ألم	فاعلاتن فاعلاتن فعِلن
يشفع به حسن ؟ ألم يشفع	مستفعِلن مستفعِلن فعِلن
به سعي " الى الاسمى ؟	مفاعيلن مفاعيلن
بلى ، سعي الى الاسمى	مفاعيلن مفاعيلن
فيا ما مزق الشوك يديه	مفاعيلن مفاعيلن فعولن
وقسا الدرب عليه	فعلاتن فعلاتن

ولكننا لو قطعنا القطعة كاملة لكانت كلها من الرمل الصافي :

(يا الهى حينما مات ألم يشفع به حسن من ألم يشفع به سعي الى الاسمى بلى سعي الى الاسمى فيا ما مزق الشوك يديه وقسا الدرب عليه)
 فهل يخطر ببالك ، أو بال يوسف الخال نفسه ، انه كان يكتب (بنداً) ممزوجاً من البحر الثلاثة ■ وطبعاً ، لا — وانما هو يكتب

(١) ديوان البئر المهجورة دار مجلة شعر ببيروت ص ٥٠ .

(شعراً حراً) على تنغيلة الرمل ، ولكنه - لغرض لا أعرفه -
كتب الاشطر هكذا فكانت بقايا التنغيلة في كل شطر تضاف الى
الشطر الجديد فينحرف الوزن ■

خطة جديدة للبند :

رأينا ان سبب المزج بين البحرين في البند يعود في الواقع الى
شيئين : انتشابه في التنغيلة ونظرة شعراء البند للقافية ■ ولكن بعض
المتأخرين من أصحاب البند ، أدركوا ما في القافية من (قرار) يزيد
موسيقية البند عذوبة ، لذلك فهي لم تعد عندهم (سبعة) يمكن أن
تقع في وسط التنغيلة ، وعند الوقوف عليها ينحرف البند الى الوزن
الآخر ، بل ان القافية عندهم اذا وقعت على (مفاعي) مثلا ، اعتبر
السبب الخفيف (لن) ملغى فيستمر البحر على تنغيلته الاولى ، وبهذا
احتفظ المتأخرون بوحدة الوزن ، مع وجود القافية ■

وتغلب هذه الطريقة عند أصحاب الآذان المرهفة من شعراء البند
في القرن الثالث عشر والرابع عشر امثال السيد محمد القزويني ، وعبد
الغفار الاخرس ، والشيخ عبد الحسين صادق ، والاستاذ صالح
الجعفري وغيرهم ■

وهذه نماذج منها :

آ - يقول السيد محمد القزويني ١٣٢٥ هـ من بند يداعب به ابن
أخيه ، الذي اشتكى اليه صولة الشتاء ، وكيف هذه عمته بمعونة
توزم جيوشه :

ولم ترتفع الغبرة الا و (جويريد) بحد السيف قد عاد صريعا
وعفيرا (فاعولن)

وما أقبأت الخيل من الميدان إلا و (بكافون) لديها موثقا عاد

اسيرا (فاعولن)

فاهديناه موثوقاً لعلياك°

وقدمناه مأسورا لمغناك°

فاما ان يكن متا واما ان تقاديه فداء (فاعولن)

ويادام لك الحاسد في الدهر فداءا (١)

والملاحظ انه ذو وزن واحد - الهزج - وان الوقوف على قوافيه

لم يخرج به الى الوزن الآخر لانه راعى ذلك ، فاعتبر (مفاعي) هي

الضرب والغى السبب الاخير (لن) وان اختلفت التشكيلات بين الاشطر

ب - وبنفس الطريقة تنقل بين الاضرب في بنده الآخر مع

الاحتفاظ بالوزن :

ومن أعماك الغر°

أخذت الطرف الاعلى من الفخر

فلا زال لك التوفيق من بارتك الحق (رفيقا)

ويادام لك الفضل كما كان لاسلافك أهل العز والمجد (طريقا)

وفي هذا بلوناك°

وفي صحة ما قد طرق الاسماع ذا اليوم امتحناك°

فارسلنا اليك (البند) اكراما وتجيلا

« لتقراه على الناس على مكثٍ ونزلناه تنزيلا » (٢) .

(١) الدجيلي ١١١ .

(٢) نفسه ١١٣ .

ج - وتنقل عبد الغفار الاخرس ١٢٩٠ هـ بين هذين الضربين
(مفاعيلن) و (فعولن) دون أن ينحرف عن الوزن :

ويا حقاً من العاج
سباني طرفك الساجي
وقد اورثني حبك من طرفك سقماً وانكسارا (فعولن)
وقد اجج من وجدي سنا نور محيّاك - وايم الله - نارا =
ادرها مرّةً تحلّ
فقد لذّ بها الوصل^(١)

د - ويقول الاستاذ صالح الجعفري ، بنفس الطريقة ، من بند
غزلي مطلعته : (تجلّد ايها القلب / فقد عنّ لك السرب^٢) :

تجلّى أمس للعشاق فاجتاح قلوباً شفّتها الوجد (مفاعيلن)
وزادتها التباريح شجوناً (فعولن)

فطافت حوله ترقص كالسحور يزداد على الرقص هياماً وجنونا
(فعولن)

فما رق ولا لان^٣ (مفاعيلن)

ولا جازى باحسان^٤

ويقول فيه أيضاً :

تأمل سبب التفتنة في قد كخطّار الرديني اعتدالا واختيالاً

(فعولن)

وغصن البانة الفيّان يسبي مهج العشاق حسناً وجمالاً (فعولن)

فهل حدثت في الدهر^٥

(١) نفسه ص ٩٥ .

بغضن يثمر السحر ° (١)

هـ - ويقول استاذنا الجعفري ايضا في بند آخر يتندر به مع أحد العلماء من اعمامه :

وما ظنك بالدهر واهل الفضل ارباب الكمالات °

اما كانوا يعدون سنيّ العمر آهاتٍ وحسرات °

اضاءوا ظلمات الدهر في أعصره السود الخوالي (فعولن)

= فكانوا بسمةً في ثغره العابس سمار الليالي

= ولولاهم لما بان طريق العلم ملحوباً امام الأعصر البيض التوالي

ويقول منه أيضاً :

كأن العلم والمال يعيشان تقيضين

فذو المال بلا علم ، وذو العلم بلا مال ، يسوم (العيش) بالدين

فسبحان الذي لو شاء أقنى (فعولن)

= واعطاهم واغنى

= وسلاّهم وسرّى عنهم التنكيد افضالا ومنا

وسبحان الذي لو شاء ان يبدل هذا البرّ دَفءاً ينعش الناس °

وان يكسو هذا الداعي المقرور (طاقيّ بركّ) مما اجتباهن

(ابن عباس)

وان زاد عليها كلفة (اتنصيل) والاجر فلا بأس ° (٢)

والملاحظ ان هذه الشواهد جميعا ، جمعت بين الضريين (مفاعيلن)

و (فعولن) لانها اعطت للقفية قيمتها النغمية من كونها (قرارا) ينتهي

عليه الشطر ، واعتبرت ما زاد عليها من التفعيلة ملغى كما قلنا .

(١) الدجيلي ١٤٦ .

(٢) نفسه ص ١٤٨ .

خلاصة عروض البند

١ - البند : شعر أساس الايقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهي اما (مفاعيلن) او (فاعلاتن) في اشطر مختلفة الاطوال • مختلفة الاضرب •

٢ - البنود الموجودة بعضها رمل خالص ، وبعضها هزج خالص ، وبعضها مزيج من البحرين معا على طريقة خاصة •

٣ - في البند قافية واحدة تقع في نهايته ، أو في نهاية بعض مقاطعه هي غالبا مفتوحة •

كالراء (جهرا) و (نهرا) و (شكرا) او (جهارا) (نهارا) وقد تكون لاما او ميماء أو غيرهما مفتوحة أو مشالة •

أما أشطره فقد تلتزم قافية موحدة، أو مزدوجة أو حرة وقد لا تلزم قافية اصلا •

٤ - يجوز في حشو البند نفس الجوازات الواردة في حشو الرمل والهزج من خبن (فاعلاتن) وكف (مفاعيلن) •

٥ - أضرب البند هي :

- أ - الضرب الصحيح : فاعلاتن في الرمل ومفاعيلن في الهزج •
- ب - الضرب المقصور : في مفاعيلن فتصبح مفاعيلن°
- ج - الضرب المحذوف : مفاعيلن فتصبح فعولن
- د - الضرب المذال : مفاعيلن فتصبح مفاعيلان°
- ه - الضرب المذال : في فاعلاتن فتصبح فاعلاتان

٦ — يدخل البند الهزجي من العلل الجارية مجرى الزحاف في
عدم اللزوم :

آ — علامة الخرم : وهي اسقاط ميم (مفاعيلن) أو (مفاعيلٌ)
فتصبحان : فاعيلن أو فاعيلٌ ويقع ذلك في أوائل بعض الاشطر ▪
ب — علامة الخزم : وهي زيادة حرف متحرك ، او سبب خفيف
ويقع ذلك في أوائل بعض البنود او أوائل مقاطع منها •



البند ٠٠ والشعر الحر^(١)

رأينا في البحوث السابقة ، ان للايقاع في الشعر العربي نظامين :
نظام تكون الوحدة الايقاعية فيه شطرا ثابت الطول ، او بيتا ذا شطرين
يختلفان اختلافا يسيرا في عدد مقاطعهما ونظام وحدته الايقاعية هي
(التفعيلة) الواحدة المتكررة في كل شطر غير ثابت الطول .

وتوصلنا الى ان النظام الثاني ، كان موجودا في الادب العربي
من أوائل القرن الحادي عشر فيما سمي بـ (البند) وان حركة الشعر
الحر المتأخرة ، ما هي الا وليدة هذا البند ، من ناحية الاساس الايقاعي
وليس هناك من اختلاف بينهما الا في ان البند كان يؤخذ من بحري
الرمل والهزج ، فوسم الشعر الحر دائرة ايقاعه ، على كل الابحر ذات
التفعيلة الواحدة المتكررة .

اما بقية الخصائص ، من اختلاف الاضرب ، او التشكيلات
الخماسية والنسائية ، وغيرهما فهي خصائص مشتركة بينهما .
ولكن بعض رواد حركة الشعر الحر حاولوا التفريق بين البند والشعر
الحر من ناحية عروضية ، وتبعهم على ذلك بعض من كتب في العروض
أو في تاريخ الادب الحديث ، امثال الدكتور صفاء خلوصي في كتابه
(فن التقطيع الشعري)^(٢) ، والدكتور حسين نصار في بحثه عن
(التفعيلة في الشعر العربي)^(٣) والاستاذ عبد الرزاق الهلالي في بحث

(١) من بحث نشر في مجلة (الاقلام) العدد ٦ / السنة الاولى

شباط ١٩٦٥ .

(٢) فن التقطيع الشعري / الطبعة الثالثة ص ٣٩١ .

(٣) مجلة الاقلام العدد ٣ السنة الاولى .

عن (البند في الادب العراقي) (١) ، اما الرأي الذي اعتمد عليه هؤلاء الباحثون فهو رأي السيدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) (٢) .

وسوف اعرض رأي السيدة نازك، ثم اناقشه على ضوء المعلومات السابقة عن البند .

خلاصة رأي نازك الملائكة :

يتلخص قول السيدة الملائكة في : أن عروض البند يجب ان يتألف من وزنين متداخلين - الهزج والرمل - فيبدأ الشاعر باشطر رملية (فاعلاتن فاعلاتن) غير متساوية الطول ، على ان لا يختمها الا بالضرب (فاعلاتان) لان الجزء الاكبر منها (علاتان) مساوٍ في وزنه لتفعيلة الهزج (مفاعيل °) وبهذا الضرب يمهد للانتقال للبحر الثاني (الهزج) فيستمر في تفعيلاته (مفاعيلان مفاعيلان) على ان لا يختمها الا بالضرب (فاعولان) الذي يمهد له العودة الى الرمل . وهكذا من الرمل الى الهزج ، ومن الهزج الى الرمل حتى ينتهي البند . اما اذا استمر الشاعر في قصيدته على وزن واحد ، كأن يكون الرمل وحده ، والهزج وحده ، فهو شعر حر وليس بندا . وهذا هو الفارق الوحيد بين الفنين الشعريين القائمين على التفعيلة الواحدة .

وترى المؤلفة ان الشعر الحر اسهل من البند في خطته ، لانه يقوم على بحر واحد ، مقتصرًا على تشكيلة واحدة منه لا يتخطاها ، شأنه

(١) مجلة الاقلام العدد ٣ السنة الاولى .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ١٦٧ وما بعدها . .

شأن الشعر العربي في أسلوب الشطرين ، فلا يستطيع الشاعر الحر
ان يجمع بين التشكيلتين التاليتين :

مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفعولن

اما في البند فان هاتين التشكيلتين تجتمعان للتمهيد للانتقال الى
البحر الآخر ، وليس ذلك مستساغاً فحسب ، بل هو مطلوب في البند .
وقد طبقت الشاعرة هذه الخطة التي اكتشفتها لعروض البند ،
على بند ابن الخلفة الحاي المشهور : (أيها اللائم في الحب / دع اللوم
عن الصب) . واذا كان لكل اكتشاف سبب ، فان السبب الذي دعاها
لاكتشاف خطة هذا البند ، هو انها وجدت جماعة ممن تعرضوا للبند
زعموا انه لا يتألف الا من بحر الهزج بزيادة (سبب خفيف) في اوله :

أيد / يها اللائم في الحب دع اللوم عن الصب

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

فقالت : (لسنا نعرف في الشعر حرفاً الا " وهـ " داخل في وزن
الشطر ، أو البيت ، فبأي حق نفرد سبباً خفيفاً فلا نزنه) (١) لذلك
فانها قطعت البند المذكور على أساس عدم الزيادة فيه ، فكانت النتيجة
انه من (الرمل) لما بينهما من تشابه سبقت الاشارة اليه . حتى اذا
وصلت الى شطر ينتهي بالضرب (فاعلاتان) رأت البند ينقلب الى هزج
فاكتشفت السر ، واصدرت حكمها على ان كل بند يجب ان يجمع بين
البحرين المتشابهين .

ولا بد ان تكون الناقدة الفاضلة قد استنتجت هذه الخطة

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٧٠ .

العروضية الطريفة ، من استقراؤها لكل او اغلب النماذج البندية الموجودة فعلا ، كما فعل الخليل بن أحمد حين استفرغ وسعه في قراءة الشعر العربي حتى استقامت له هذه القواعد الثابتة لفن العروض ، ولكن الذي يؤسف له ان مؤلفة قضايا الشعر المعاصر ، اما أن تكون غير جادة في دراستها لعروض البند ، واما أنها لم تستطع الوقوف على مجموعة كافية من البنود = والا فلو انها أخذت نفسها بالصبر والافاة على تتبع تجارب البند الدقيقة ، لغيرت هذا الرأي جملة وتفصيلا . وذلك للملاحظات التالية :

١ - البند لم يقتصر على الهزج :

فليس صحيحا ما اعتمدته المؤلفة من الرأي المشهور بأن البند يتألف من الهزج وحده لانه ما دام يأخذ (التفعيلة) المتكررة اساسا لايقاعه ، فيمكن ان يجري على كل البحور ذات التفعيلة الواحدة ، وهو في ذلك كالشعر الحر ، الا ان الموجود بين ايدينا منه - وذلك راجع الى ما بين عصري البند والشعر الحر من فروق - ثلاثة أنواع هي :
 آ - نوع من الرمل الصافي الذي لم تخلطه تفعيلات الهزج وتوجد منه في كشكول الشيخ يوسف البحراني - كما مر - مائة وخمسون بندا للسيد علي باليل الحسيني من القرن الحادي عشر ، وهذا نموذج منها :

يا مناخ السعد والعز جمالا

ومحيط المجد والفخر رحالا

سرت كالشمس وما الشمس لمولاهامثالا

• انها سوف تلاقيني دون عليك زوالا
 جمعت فيك صفات تحملت قبل منا
 بعضها جود غياث يعجز الغيث انهمالا
 وكمال عني البدر كمالا
 وجمال بهر العالم بهرا

وقد أشار السيد علي باليل الى الوزن الذي يكتب به بنوده
 في البند ١٣٤ منها اذ قال :

قد أنارت كلماتي

فيه كالشهب وزينت بها في كل بند

(فاعلاتن) ست مرات فما فوق حوال برزت من حجل الفكر
 تجائي كشمسوز بزغت في (رمل) الابحر من نظم ابن باليل
 (علي) فاخطب الافكار ان كنت لها كهف وأهد السمع مهرا
 والسيد علي باليل هذا أقدم بكثير من ابن الخلفة المتوفى ١٢٤٧ هـ
 الذي استنتجت السيدة الملائكة خطة للبند منه . ذلك لاني وان لم
 أقف على سنة وفاة السيد باليل او ولادته ، الا ان بنوده هذه قد
 ذكرها الشيخ يوسف البحراني المتوفى سنة ١١٨٦ هـ وطبيعي ان يكون
 باليل اقدم من هذا التاريخ .

ب - وهناك نوع آخر من الهزج الصافي الذي لم تخالطه
 تفعيلات الرمل ، وقد نظم فيه الكثيرون امثال السيد نصر الله الحائري
 (١١٥٦ هـ) وهو أقدم من ابن الخلفة ايضا ، وقد مرت نماذج كثيرة
 له ولما هو اقدم منه كالسيد عبد الرؤوف الجد حفصي ، وابن معتوق
 وغيرهما . وهذا نموذج من الهزج الصافي للحائري :

سلاما ما شذى الزهر

وقد باكره القطر

ولا العود على الجمر

ولا نغمته المطربة النفس

ولا العقد من الدر

على جيد مها الانس

ولا زهر نجوم الافق مذ فارقتها البدر

ولا وشي الطواويس ولا الخمر

الى آخره . . . وقد مر ذكره في نماذج الهزج الصافي .

ج - وهناك نوع ثالث يتذبذب بين الهزج والرمل ، وهذا هو

الذي وقفت عليه السيدة الملائكة وحسبته هو البند ، دون سواء .

والحقيقة ان تذبذب هذا النوع بين الوزنين ، واضطرابه العروضي

راجع الى :

١ - ما تقدم من أسباب اضطراب البند ، الذي ارجعناه الى

سببين رئيسين : تشابه التفعيلتين اولا ونظرة شعراء البند لقافيته

واعتبارها سجة ، لا يمتنع وقوعها في وسط التفعيلة ، لذلك فاننا

اذا وقفنا عليها اضيف باقي التفعيلة الى الشطر الآخر ، فانحرف الوزن

وقد مر ايضا ذلك مفصلا .

٢ - ان اكثر هؤلاء الذين تذبذبت بنودهم بين الوزنين ، هم

قليلاوا الممارسة لفنون الشعر ، بل ان بعضهم كان من شعراء الرجل

كأين الخلفة ، ثم نظم الفصيح على السليقة ، ولا يمنع ذلك ان يقع

في مثل هذا الاضطراب ، كما وقع في جملة اخطاء نحوية وصرفية .

٣ - يضاف الى ذلك ان الفترة التي نشأ فيها البند ، فترة خمود الحركة الادبية ، واغلب النصوص التي وصلت الينا منه ، نقلت على السنة جماعة الرواة الاميين ، أو القليلي الخبرة بفنون الادب والنشر فهم قد يزيدون وقد ينقصون ، من حيث لا يشعرون بانهم يتحرفون فيما روه من نصوص .

وهذه الاسباب ، مجتمعة او منفردة ، هي التي ادت الى هذا الخلط بين الوزنين في بعض البند ، كما يوجد مثله ، ما تنعاه السيدة الملائكة ، على بعض الشعراء الناشئين من خلط بين التفعيلات المتنافرة او خلط بين تشكيلات البحر الواحد في قصيدة واحدة .

٢ - زيادة السبب الخفيف :

قلت ان السبب في تبني الناقدة لهذه الخطة العروضية ، وفرضها على البند ، كان ناشئا من اعتمادها على من يقول ان البند لا بد فيه من زيادة سبب خفيف ، وقد وجدت هذه الزيادة في بند ابن الخلفة فانكرتها ، مدعية بأن الشعر العربي لا يعرف هذه الزيادة ، وسوف يكون نقاشنا معها في هذه النقطة من عدة جهات :

١ - هذه الزيادة الموجودة في بعض البند ، ليست شرطا - كما ذكرت - وان اصبحت . (تقليدا) شائعا في البند الهزجية فقط ، وذلك لان كثيرا من نماذج البند ليست فيها هذه الزيادة كالبنود الرملية التي سبقت الاشارة اليها ، وكثير من بند الهزج ، فبين يدي الآن سبعون بندا ، اكثرها موجود في مجموعة الاستاذ الدجيلي ، منها أربعة وثلاثون بزيادة سبب او حرف متحرك ، وست وثلاثون

بلا زيادة • ومن جملة هذه البنود بند لاین الخلفة نفسه يفتحه بلا
زيادة :

أيا مرتقيا سرج جواد من جواد الخيل طمّاح°
رباعيا من الضمّر في غرته النجم اذا لاح •
على ان هناك من يروي بنده للمشهور ، الذي استشهدت به
الناقدة ، وجعلته اساس هذه الخطّة ، على شكل هزجي خالص من
دون زيادة :

ألا يا أيها اللائم في الحب

دع اللوم عن الصب (١)

٢ - القول بان الشعر العربي ، لم يعرف هذه الزيادة ، في وزن
الشطر أو البيت ، قول يعوزه القصد فقد نص العروضيون على علة
تسمى (الخزم) هي زيادة ما دون خمسة احرف في صدر البيت ، ولكنها
جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم • قالوا : (وقد وقع الخزم في
شعر العرب ندورا وفيل كثيرا ، ويجوز استعماله للدولدين وقيل :
لا يجوز) (٢) • ثم يضربون لذلك امثلة من زيادة السبب الخفيف بقول
الشاعر من الكامل :

يا / مطر بن ناجية بن سامة اني اجفى وتغلق دوني الابواب
ومن أشهر أمثله ما مر من البيتين المنسويين للامام علي (ع)
وفيهما زيادة سببين خفيفين :

أشدّد° / حيازيمك للموت فان الموت لايقىكا

(١) انظر الشيخ محمد علي اليعقوبي في الباليات ٥٢/٣ .

(٢) ميزان الشاعر ص ٣٩ .

ولا تجزع من الموت اذا حلّ بناديكاً
 وقد عاق عليهما المبرد في الكامل : (والشعر انما يصح بان نحذف
 (اشد) ولكن الفصحاء من العرب يزيدون ما عليه المعنى ، ولا يعتقدون
 به في الوزن ، ويحذفون من الوزن ، علماً بان المخاطب يعلم ما يزيدونه
 فهو اذا قال (حيازيك للموت) فقد أضمر اشد ، فأظهره ولم يعتد
 به) (١) .

ونحن اذا تتبعنا رأي الملائكة من انكار الزيادة ، وانه لا بد من
 تقطيعها ، كان البيت الاول رجزاً ، والثاني هزجاً كما مر .

٣ - اننا لو رجعنا الى ما عللنا به اضطراب بعض البنود بين
 الوزنين ، من جهة عدم اعتراف شعرائه بان البند شعر له وزن وقافية
 وانما هو حلقة بين الشعر والثر ، وان قوافيه ما هي الا سجعيات قد
 تقع في وسط التفعيلة فلا يضر ذلك شيئاً في تكرار التفعيلة الواحدة ،
 أقول لو اننا رجعنا الى ذلك - وقد تقدم ايضاحه - لوجدنا القطعة
 التي استشهدت بها السيدة الملائكة وفصلتها الى أشطر ذات قواف
 ولكنها مختلفة الوزن ، هي في الواقع ذات وزن واحد بمنظار اصحاب
 البند ، هو وزن الهزج ، بشرط ان لا نقف على الاسجاع ونعتبرها قوافي :

(فكم قد هذ ذب الحب بليداً ف غدا في مس
 (ملك الآدا بوالفضل رشيداً صه فما بال ك اصبحت
 (غايظ الطب مع لا تعر ف شوقالا ولا تظه رتوقالا
 (ولا شمت بلحضيك سنا البرق ال لموعى ال لذي أوم
 (ض من جاذ ب اطلال خليط عند ك قد بان وقد عر
 (س في سفح ربي البان

٣ - مناقشة الخطة المفترضة لعروض البند :

هذا على اننا لو تجاوزنا ، كل الملاحظات السابقة ، وافترضنا سلامة ما توصلت اليه الناقدة الفاضلة من عروض البند ، فان هذه الخطة المفترضة - في نفسها - لا تسلم لها حتى في النوع الثالث من البنود التي قلت انها تضطرب بين الوزنين ، وهذا اكبر دليل على انها ليست (خطة عروضية) وانما هي اضطراب نشأ عن عدم وعي مسؤولية العروض والناقبة عند شعراء البند .

وتعالوا معي ندرس هذه الخطة المحكمة ، لنعرف مقدار ثبوت صحتها .

يقول المؤلفة انه يجب على شاعر البند ان يبدأ بالرمل في عدة أشطر ، ولا ينتقل الى الهزج حتى يهيا للانتقال بالضرب (فاعلاتان) ، وبعد ان يستمر في الهزج في عدة أشطر لا يعود الى الرمل الا بتهيئة العودة اليه ، بالضرب (فعولن) وهكذا .

ومن الطبيعي ان تكون هذه القاعدة التي استنتجتها السيدة الناقدة ، مطردة في البنود كلها ، وفي البنود المضطربة التي وقفت عليها - على الاقل - ولكن حتى هذا القليل لم يخضع للقاعدة العتيقة ، فان شاعر البند ينتقل من الرمل الى الهزج بدون (فاعلاتان) ومن الهزج الى الرمل بدون (فعولن) . وقد توجد هاتان التفتيلتان ولا يتحول الشاعر الى الوزن الآخر !! فآين قانونية ما ذكرته الناقدة الفاضلة ??

أ - فمن النوع الاول الانتقال الى الوزن الآخر بدون تهيئة -

قول ابن الخلفة نفسه في نفس البند الذي أجرت عليه التجربة وهو
مستمر في الهزج :

ومرتجّ بردفين

عليها ركبا من ناصع البلّور ساقين

وكعبين اديمين

صينغ فيهن من الفضة أقدام

ونراه قد انتقل في الشطر الرابع الى الرمل دون توطئة بـ (فعولن)

كما هي المفروض .

ومثله قوله في بنده الآخر (الرحلة الى بغداد) وقد انتقل في

الشطر الثالث الى الرمل دون تهيئة :

وقِفْ ° وقفة مبهوت °

على دجلة وانظر قبة خضراء قد حلّ بها النعمان ذو القدر

فتحاماماها وسلمتم °

ومنه قول عبد الغفار الاخرس ، وقد انتقل من الرمل الى الهزج

دون توطئة (بفاعلاتان) :

ولقد طال عليه حسرائي بعد ما كانت قصارا

فهل يرجع ما فات وهيئات وهيئات

وكذلك قوله :

أشبهت ° من وضع الصبح ضياءً وبهاءً °

وصفت حتى حكى ودي لسلمان صفاء

كريم الاب والجد

ب - ومن امثلة النوع الثاني - عدم الانتقال الى الوزن الآخر

مع وجود الضرب المفترض — قول ابن الخليفة نفسه ، وهو مستمر في
الهزج مع وجود (فعولن) في آخر الشطر الثالث :
فان جئت الى سوق الكمالات°

بأهليه المكنى هو في (سوق الجديد) الشاهق المرشد من
دون دلالات°

حقيق ذلك ان يوصف في سوق عكاظ
بما قد حاز من كل فتى أمضى من السيف
وكذلك استمر في الهزج مع وجود فعولن في آخر الشطر الاول :
فان قال فلم يترك لذي قول مقالا
وان قلت فلن تترك من الخوف اتقالا
واستمر في الرمل مع وجود (فاعلاتان) في آخر الشطر الاول :
ما ابن عبادٍ — وان جاد — وما في الشعر حسّان°

ما جريريّ المعاني
ما بديعي الزمان
ما ابو الطيّب ، والطائي ، والصابي ، وقيس ، وابن هانئ
كذلك فان عبد الغفار الاخرس ، لم ينتقل من الهزج مع وجود
(فعولن) في قوله :

وقد اورثني حبك من طرفك سقماً وانكساراً
وقد اجمع من وجدي سنا نور محيّاك — وايم الله — نارا
وفي قوله :

وهل لي غيرك اليوم ملاذحين لا القى ملاذا
اذا ما ضامني الضيم عيادا!

هذا وقد سبق ان تحدثنا عن (خطة جديدة للبند) عند المتأخرين من شعرائه تعتمد اساسا على وجود هذا الضرب (فعولن) مع الضرب (مفاعيلان) دون الانتقال للبحر الآخر ، وفيه شواهد كثيرة سبقت الاشارة اليها من بنود القزويني والاخرس ، وصالح الجعفري وغيرهم وليس هذا الا من باب الجمع بين التشكيلات المختلفة الموجودة في الشعر الحر حتى في شعر فازك الملائكة كما تقدم .

وبعد فاذن ان في هذه الشواهد - وامثالها كثير - ما يكفي لاقتناع اصحاب هذا الرأي ، بان هذه الخطة المذكورة للجمع بين الوزنين في البند ليست هي خطة ، وانما هي اضطراب حيناً ، وعدم اعتراف بضرورة القافية في البند ، واعتبار ما وجد منها اسجاعاً ضمن التفعيلة المستمرة حيناً آخر .

٤ - الخلط بين الازان في الشعر الحر :

ثم ان هذا الخلط بين وزنين ، ليس من خصائص البنود المضطربة فحسب بل قد وقع في نماذج من الشعر الحر ، كالذي فعلته فدوى طوقان في قصيدتها (الكون المسحور) حين مزجت بين المتسدارك والرمل ، وكالذي صنعه كاظم جواد في قصيدته (الشمس تشرق على المغرب) اذ تنقل الشاعر في اكثر من اربع مرات بين بحرین من نفس (دائرة المجتلب) هما الهزج والرجز وهذا نموذج منها :

ألم تلمح لواء الجبهة الحمراء خفاقاً يحييك°

ألم تسمع أجل انشودة التاريخ في المعبر والغاب°

وفي الآفاق صوب الهيكل المصدوع حرى تطرق الباب

سنتقصّ سنتقصّ سنتقصّ

اتسمعين ضجة الرفاق من بعيد

دفاقة الاصداء كالمنايع الغزار

والريح في الابعاد تقفو خطوة الصدى

والنسر يرخي الجناح في ظهيرة الذرى (١)

فهو في الاشطر الاربعة الاولى جار على الهزج (مفاعيلن مفاعيلن)

ولكنه خرج في الاربعة الاخيرة الى تفاعيل الرجز (مستفعلن مستفعلن) .

وقد سبق ان أشرنا الى مزج السياب بين بحري البسيط والسريع

في قصيدة (بور سعيد) والى اوزان اخرى اختلطت في بعض قصائد

السياب منها المقصود ومنها المضطرب . وهناك امثلة اخرى وقفت عند

بعضها السيدة الملائكة نفسها ، كقصيدة نذير عظمة من الهزج المخلوط

بالرمل ، وقالت عنها - بناءً على سلامة ما وضعته من خطة للبند - :

(من المؤسف ان ناظم هذا الشعر لا يدري انه يكتب بندا لا شعرا

حرا) (٢) .

والواقع انها غالت كثيرا في اعطاء الاهمية لهذه الخطة المفترضة

للبنـد ، فهي لم تكتف بعرضها كنظرية قابلة للنقد ، بل اعتبرتها (قانونا)

ترجع اليه كل شعر حر اضطربت تفعيلاته .

والحقيقة ان قلة ارهااف الحس الموسيقي عند بعض الشعراء ،

يجعلهم يخلطون بين بعض الاوزان المتشابهة لا فرق في ذلك بين البند

والشعر الحر .

(١) ديوان من اغاني الحرية لكاظم جواد ص ١٥٧ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ١٧٩ .

خلاصة البحث :

والخلاصة ان كلا من البند والشعر الحر جار على أساس التفعيلة الواحدة التي قد تتكرر في اشطره مرة أو مرتين أو أكثر ، وانهما في الواقع مصطلحان لنن واحد هو : الالتزام بإيقاع التفعيلة ، في مقابل إيقاع الشطر في شكلنا التقليدي ، وقد تواضع القدماء فسموه (بندا) وتعالى الشباب المحدثون - ولعل الحق معهم - فسموه (شعرا حرا) أو (شعرا منطلقا) •

وان هذه المحاولة من السيدة الملائكة للتفريق بينهما من ناحية عروضية ، اعتمادا على بعض البنود المضطربة ، انما هي (مغالطة) لا تستند على أساس سليم ، لان الواقع لا يخلو من أحد امرين : اما أن تكون هذه الاضطرابات ليست هي الخطة الاساسية لعروض البند فيكون إيقاع البند هو إيقاع الشعر الحر نفسه • واما ان تكون هي البند ولا بند سواها ، فتكون البنود الصافية من الرمل والهزج - كما مرت امثلتها - شعرا حرا خالصا - واذا فكل ما حدث من ضجة حول حركة الشعر الحر ، وانها حركة حديثة (ولد أول نموذج لها في بيت السيدة نازك الملائكة) او بدر السياب ، أو خليل شيبوب ، زوبعة لا واقع لها •

واظن ان كلا هذين الواقعين لا يرضي السيدة المؤلفة ، ولكنه على كل حال يرضي تاريخ الادب الحديث •

مراجع الكتاب

كتب عروضية :

دراسات في العروض والقافية	للدكتور عبد الله درويش
العروض والقافية	للدكتور عبد الرحمن السيد
موسيقى الشعر	للدكتور ابراهيم انيس
ميزان الشاعر	الاستاذين : حسن جاد حسن و محمد عبد المنعم خفاجة
بدائع العروض	لميخائيل خليل الله ويردي
العروض الواضح	لممدوح حقي
الكامل في العروض والقوافي	لمحمد قناوي
فن التقطيع الشعري والقافية	للدكتور صفاء خلوصي
الاقناع	للساحب بن عباد
ميزان الذهب	للسيد احمد الهاشمي

كتب تبحث في قضايا الشعر وعروضه :

العقد الفريد	لابن عبد ربه
المرشد في فهم اشعار العرب وصناعتها	للدكتور عبد الله الطيب المجذوب
قضايا الشعر المعاصر	لنازك الملائكة
ميزان البند	للدكتور جميل الملائكة
التنديق في الادب العربي: تاريخه ونصوصه	لعبد الكريم الدجيلي
شعرنا الحديث .. الى أين ؟	لغالي شكري

مصادر الشعر القديم :

المعلقات — الاغاني — المفضليات — الحماسة —
 دواوين : المتنبي — أبو تمام — بشار — البحتري — ابن
 الرومي — الشريف الرضي — المعري — مهيار الديلمي
 ابو نواس — الفرزدق — ابن زيدون — ابن معنوق .

مصادر الشعر الحديث :

الشوقيات	احمد شوقي
مسرحيات : مجنون ليلى ومصرع كليوباترة	==
شعراؤنا المعاصرون (بدوي الجبل)	مختارات مدحة عكاش
ديوان الجواهري	محمد مهدي الجواهري
ديوان الشبيبي	محمد رضا الشبيبي
عواصف وعواطف	علي الشرقي
الجدول	ايليا أبو ماضي
تبر وتراب	=
الهوى والشباب	بشارة الخوري
عينك مهرجان	شفيق معلوف
مختارات	عمر أبو ريشه
أين القمر ؟	محمود حسن اسماعيل
الملاح التائه	علي محمود طه

دواوين نزار القباني :

قصائد - انت لي - طفولة نهد - حبيبي

الرسم بالكلمات ■

دواوين بدر شاكر السياب :

انشودة المطر - ازهار ذابلة - المعبد الغريق

شناشيل ابنة الجلي - اقبال - منزل الاقنان

دواوين أدونيس (علي أحمد سعيد) :

قصائد اولى - أوراق في الريح - كتاب التحولات

المسرح والمرايا

نازك الملائكة

شظايا ورماد

=

قرارة الموجة

عبد الوهاب البياتي

اشعار في المنفى

=

أباريق مهشمة

سليمان العيسى

مع الفجر

فدوى طوقان

وجدتها

كاظم جواد

من أغاني الحرية

بلند الحيدري

جئتم مع الفجر

صلاح احمد ابراهيم

غابة الابنوس

يوسف الخال

البئر المهجورة

عبد الباسط الصوفي

اوراق ريفية

عبد الرحمن الشقاوي

مسرحية (الحسين نائرا)

عزيز أباظة

مسرحية (العباسة)

مسرحة (روميو وجوليت) علي باكثير
مأساة الحلاج صلاح عبد الصبور
فلسطين في الشعر النجفي المعاصر محمد حسين الصغير

مجلات :

اپولو - الشعر - الشعر ٦٩ - مواقف - الرسالة
الآداب - الاديب - المعرفة - الاقلام - البلاغ
النجف *

كتب متفرقة :

المقدمة	لابن خلدون
وفيات الاعيان	لابن خلكان
الكامل	للمبرد
اعجاز القرآن	للباقلاني
الكشكول	للشيخ يوسف البحراني
على هامش السيرة	للدكتور طه حسين
شكسبير (سلسلة اقرأ ١٧)	لمحمد فريد ابو حديد ، زكي
	نجيب محمود ، احمد زكي
الاصوات اللغوية	للدكتور ابراهيم انيس
دروس في علم اصوات العربية	لجان كاتينو (ترجمة صالح
	القرمادي)

جدول انخطأ والصواب

خطأ	صواب	ص	سطر
قبل السببين وفي الوافر	بعد السببين وفي الوافر		
بعدهما	قبلهما	٢٦	٥
الموحدتين	الوحدتين	٢٧	٢
الناس	الياس	٣٣	٥
منهما	منها	٣٨	٤
المتنبى	شوقي	٦٧	٨
اسرح	أسوح	٧٢	٣
لا يقتلع	لا يقطع الا	٨١	٤
عبر	خبر	١٠٧	٢
الشعر	الشعراء	١٦٤	١٩
الابحر	الاشطر	١٦٦	٤
سنة ٣	سنة ٥	١٨١	هامش
مفعولن	ففعولن	١٨٢	١٢



شكر وتقدير

شاركني في اخراج هذا الكتاب الاستاذ الفاضل السيد محمد باقر الخرماني في كثير من الامور التي لا انشط لها ، كأعداد الملازم وتصحيحها وضبطها ، ولست أجد ما أرد به جميله غير الشكر والتقدير ؛ وهو اضعف الرد •

